SÁBATO MAGALDI
MARIA THEREZA VARGAS

CEM ANOS de TEATRO em SÃO PAULO

EDITORA
senac
SÃO PAULO

A atividade teatral em São Paulo num período que parte do último quartel do século XIX para chegar a 1974 está contada com brilho neste livro. Escrito por dois especialistas de grande destaque – o crítico Sábato Magaldi e a pesquisadora Maria Thereza Vargas – e ilustrado por dezenas de fotos, *Cem anos de teatro em São Paulo* alia a síntese informativa à segurança de opinião.

Para ser lido em seqüência, acompanhando a evolução de uma arte que intensamente reflete a sociedade na qual se produz, este livro destina-se também à consulta eventual de todos os que se interessam por temas da cultura nacional.

É mais uma contribuição bibliográfica do SENAC de São Paulo ao conhecimento da teoria e prática do teatro.

ISBN 85-7359-165-X
9 788573 591651

O período de um século de teatro que este livro abarca estende-se de 1875, quando São Paulo tinha uma só casa de espetáculos que fazia três sessões semanais, a 1974, quando o Brasil sofria os rigores de uma ditadura acompanhada da respectiva falta de liberdade de expressão. Esses dois anos que delimitam um largo tempo parecem simbólicos de diversas vicissitudes sempre a rondar a arte teatral: a escassez de palcos, a de recursos para a produção de peças, a de público para vê-las (uma notícia desse primeiro ano dizia: "O espetáculo não teve concorrência [...]", ou seja, não teve quem o fosse ver) e, no último ano do período, a de condições para uma livre manifestação que a censura oficializada proibia.

No entanto, apesar desses marcos divisórios de aparente mau agouro, os cem anos de teatro em São Paulo aqui apresentados mostram uma crescente vitalidade dessa arte entre todas admirável. Já em 1886, por exemplo, o povo, em "massa enorme", concentrou-se na gare da estação para saudar a grande Sarah Bernhardt que chegava para ser a dama das camélias no Teatro São José. Estava inaugurado o caminho para a vinda não só de mais estrelas e astros estrangeiros, como Eleonora Duse, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault e Vivien Leigh, mas para a acolhida e consagração da coorte dos grandes nacionais: Itália Fausta, Leopoldo Fróis, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Alda Garrido, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Sadi Cabral, Raul Cortez, Luiz Gustavo, Juca de Oliveira, Glória Menezes, Rubens Corrêa, Antônio Fagundes, Stênio Garcia e muitos, muitos mais, aí incluindo os "nacionalizados", como Ziembinski, Henriette Morineau, Adolfo Celi, Gianni Ratto, Otelo Zeloni e Eugênio Kusnet.

Este livro de um notável mestre como Sábato Magaldi e de uma pesquisadora que dedica integralmente sua grande competência ao teatro, Maria Thereza Vargas, une a informação, que vai além dos nomes citados de atores e atrizes para abranger autores, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos, grupos e espetáculos, ao juízo crítico confirmado pela perspectiva histórica. O amplo panorama que assim se apresenta nunca deixa de ter o palpitante interesse próprio de seu tema, o teatro em São Paulo.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Magaldi, Sábato, 1927-
Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974) / Sábato Magaldi, Maria Thereza Vargas. – São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2000.

Bibliografia.
ISBN 85-7359-165-X

1. Teatro – Brasil – São Paulo (SP) – História I. Vargas, Maria Thereza. II. Título.

00-4071 CDD-792.098161

Índices para catálogo sistemático:
1. São Paulo : Cidade : Teatro : História 792.098161

SÁBATO MAGALDI • MARIA THEREZA VARGAS

CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO (1875-1974)

EDITORA
senac
SÃO PAULO

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO SENAC NO ESTADO DE SÃO PAULO
Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman
Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de Assis Salgado
Superintendente de Operações: Darcio Sayad Maia

EDITORA SENAC SÃO PAULO
Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado
Clairton Martins
Luiz Carlos Dourado
Darcio Sayad Maia
A. P. Quartim de Moraes

Editor: A. P. Quartim de Moraes (quartim@sp.senac.br)
Coordenação de Prospecção Editorial: Isabel M. M. Alexandre (ialexand@sp.senac.br)
Coordenação de Produção Editorial: Antonio Roberto Bertelli (abertell@sp.senac.br)

Preparação de Texto: Silvana Vieira
Revisão de Texto: J. Monteiro
Luiz Carlos Cardoso
Márcio Della Rosa
Maristela S. da Nóbrega
Capa: Ricardo Van Steen
Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Lato Senso – Bureau de Editoração
Impressão e Acabamento: Geo-Gráfica e Editora Ltda.

Gerência Comercial: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)
Vendas: José Carlos de Souza Jr. (jjr@sp.senac.br)
Administração: Rubens Gonçalves Folha (rfolha@sp.senac.br)

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA LATO SENSO BUREAU DE EDITORAÇÃO EM GARAMOND LIGHT E IMPRESSA PELA GEO-GRÁFICA E EDITORA LTDA. EM OFF-SET SOBRE PAPEL OFF-SET 90G/M² DA BAHIA SUL E LUMIMAX MATTE 120G/M² DA VOTORANTIM EM MARÇO DE 2001.

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora SENAC São Paulo
Rua Rui Barbosa, 377 – 1º andar – Bela Vista – CEP 01326-010
Caixa Postal 3595 – CEP 01060-970 – São Paulo – SP
Tel. (11) 284-4322
Fax (11) 289-9634
E-mail: eds@sp.senac.br
Home page: http://www.sp.senac.br

© Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, 2000

SUMÁRIO

Nota do Editor 7
Cem anos de teatro em São Paulo 11
Posfácio 435
Bibliografia 437
Índice remissivo 439

NOTA DO EDITOR

Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas conheceram-se na década de cinqüenta, quando ele passou a residir em São Paulo, a convite de Alfredo Mesquita, para lecionar na Escola de Arte Dramática, e ela, além de aluna de Crítica, era colaboradora do estabelecimento.

Participaram da Secretaria Municipal de Cultura na administração Olavo Egydio Setúbal, ele como titular da pasta e ela como pesquisadora do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), no setor de teatro.

Ao receber convite de *O Estado de S. Paulo* para tratar dos cem anos de teatro na cidade, quando o jornal completava seu centenário, Sábato associou Maria Thereza ao empreendimento, por considerá-la uma das maiores conhecedoras do palco brasileiro. Opinião, aliás, compartilhada pelo mestre Gianni Ratto que, em seu *Antitratado de cenografia*, publicação de 1999 da Editora SENAC São Paulo, escreveu: "Uma das presenças mais marcantes do teatro brasileiro. [...] Mantém viva a memória dos atores, dos acontecimentos, enfim, de todos os que atuam na arte do espetáculo e da dramaturgia, com uma seriedade, uma serenidade e uma competência dignas do maior respeito".

Sábato é conhecido de um vasto público: autor de obras teóricas de teatro, observador da cena por muitos anos como titular da coluna de teatro do Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo* e crítico do *Jornal da Tarde*, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1994, também como reconhecimento a seu trabalho em alto nível de análise e divulgação da literatura teatral.

Este livro, resultado da admirável parceria de dois talentos aos quais o teatro brasileiro e, especialmente, o teatro paulista muito devem, é mais uma contribuição do SENAC de São Paulo ao conhecimento de uma arte maior.

AGRADECIMENTOS

Jornal *O Estado de S. Paulo*
Cedoc – Acervo Funarte
Sociedade Cultural Flávio Império
Vladimir Sacchetta

Acácio Ribeiro Vallim Júnior
Armando Paschoal
Clara Becker
Edla Van Steen
Eudinyr Fraga
Maria Ionesco
Nydia Lícia
Ricardo Van Steen
Ruy Affonso Machado
Sônia Oiticica
Tânia Brandão
Tânia Marcondes
Vera Nunes
Waldemar Wey

Em 1875, mesmo antes do cinema e da televisão,

o teatro não chegava a ser uma realidade numa São Paulo de menos de 30 mil habitantes. O espetáculo importado, do Rio ou da Europa, constituía a norma. Naquela época (ainda como agora, talvez), sacudiam a indiferença do público apenas as realizações que se tornavam, por um ou outro motivo, um acontecimento. Daí a inevitabilidade de se resvalar, com freqüência, para o pitoresco.

Aplicar um procedimento estilístico a um teatro que não havia tomado consciência de seus problemas equivale a impor um esquema rígido a manifestações surgidas das necessidades do cotidiano. O romantismo implantou-se em São Paulo, sobretudo na poesia. O realismo, acompanhando a escola francesa, representou uma reação ao movimento anterior, ainda que uma das características procuradas pelos atores fosse a de sair-se bem em todos os gêneros. Já se mostrava difícil distinguir com a mesma nitidez, no correr das décadas, a presença de outros *ismos* no palco: naturalismo, simbolismo, futurismo, expressionismo, surrealismo, dadaísmo, ou de um fenômeno como o da reteatralização do teatro. Quase meio século depois que venceu na Europa, passou a ter existência em São Paulo e mesmo no Rio a figura do encenador. Atingiu o Brasil, com atraso, o eco das polêmicas travadas em Paris, como a que cercou a aceitação do respeitabilíssimo nome de Ibsen, que escandalizou a pacata província paulistana.

AS ZARZUELAS, OS DRAMAS PORTUGUESES E AS PARÓDIAS

O panorama teatral foi dominado, em 1875, por uma Companhia Lírico-Dramática Espanhola de Zarzuelas, que interessou pela novidade do gênero. No final de quase uma dezena de títulos, o elenco apresentou *Relâmpago*, letra de Camprodon e música do maestro Barbieri, que cumpriu a façanha de realizar quatro récitas consecutivas. Talvez o exotismo da montagem justificasse a adesão do público: a ação passava-se na ilha de Cuba e havia, "para se ver", o tango final e o bailado de negros. Um folhetim de 1881 define, em francês, a zarzuela:

> Para fazer um guisado, diz-se, é preciso uma lebre; eu me explico: a lebre é o libreto, enquanto o guisado é a música. Ora, a ópera cômica francesa, que serve de modelo à zarzuela, é o verdadeiro guisado, ao passo que a zarzuela não passa de uma lebre ao molho. Com efeito, a maior parte das zarzuelas possui um libreto francês sobre o qual se escreve a música espanhola – é assim que o repertório contém *Los diamantes de la Corona – Les diamants de la Couronne.*

O drama português infiltrava-se nesse quadro, cuja maior repercussão cabia a uma companhia lírica italiana. As peças encenadas tanto por Ribeiro Guimarães como por Luís Carlos Amoedo eram uma sobrevivência do melodrama: *29 ou Honra e glória*, *Luz ou A cruz do juramento*, *A filha única*, *O cego e o corcunda.*

Um elenco francês *des bouffes parisiens* completava o panorama de importações, enquanto os espetáculos ditos populares ficavam a cargo de prestidigitadores e dos circos, onde sempre havia um número teatral.

No início de 1875, funcionava apenas um teatro, o Provisório (o São José seria reaberto a partir de julho). Em média, eram dados semanalmente apenas três espetáculos. O drama, por mais sério que fosse, fazia-se acompanhar por uma cena cômica ou uma comédia em um ato, geralmente sem declarar o nome do autor, mas indicando o intérprete a cujo repertório pertencia. Lêem-se informações deste tipo: "O espetáculo não teve concorrência, o que seria pouco generoso da parte do público se não houvesse a desculpa do terrível frio daquela noite". Um pouco mais tarde, a atriz Emília Adelaide colocaria nos anúncios uma chamada tão grande como o nome da peça: *Ainda que chova.*

Os dramas da profissão levavam os atores a promover constantes benefícios, isto é, naquela noite toda a receita da venda dos ingressos se destinava a um beneficiado. Confraternizavam-se intérpretes e companhias. Elencos diferentes uniam-se para uma noitada comum. Era freqüente o beneficiado, em breves palavras, contar sua história no anúncio do dia. Clotilde, Marcelina e Ambrozina, três bailarinas da Companhia de Zarzuelas, declaram: "As beneficiadas entregues a si próprias e lutando com sérias dificuldades para manterem-se na vida que abraçaram mais uma vez requerem a proteção do ilustre público desta Capital..." Ou então esse outro benefício do ator Bento da Silva, que informa ser "doente da pele e necessitando tomar banhos nas Caldas, em Minas".

Ao lado do êxito ainda maior da Companhia de Zarzuelas e dos elencos encabeçados pelos atores portugueses Luís Carlos Amoedo, Antônio Pedro e João Gil, o acontecimento de 1876 seria a temporada da Companhia do Teatro Fênix Dramático do Rio de Janeiro – a Companhia Dramática e de Ópera Cômica (empresa Jacinto Heller). O repertório formava-se de títulos populares como *A filha de Maria Angú*, mudada por Artur Azevedo de *La fille de Madame Angot*, de Clairville e Lecoq, *A casadinha de fresco*, *A grã-duquesa de Gerolstein*, uma paródia de *Fausto*, de Goethe, e mesmo *Triunfo às avessas*, de França Júnior. O sucesso vinha em grande parte, também, da presença do ator Vasques, comediante de características populares, cujo apelo ao público Procópio Ferreira contrapôs ao elitismo de João Caetano. Agradecendo a acolhida, Vasques escreve uma carta ao público e recita, num dos espetáculos, uma "Saudação a São Paulo".

Contam-se nos dedos, nesses anos, as montagens de originais brasileiros. Por isso adquire relevo, em 1877, a encenação, entre perto de vinte e quatro títulos levados pela Companhia Dramática de Ribeiro Guimarães, de *Mãe*, de José de Alencar; *O fantasma branco*, de Macedo; e *Amor por Anexins*, de Artur Azevedo. A atração dos elementos visuais não se restringe aos espetáculos de variedades.

O anúncio de *Pedro sem – que já teve e agora não tem*, de Luís Antônio Burgain, esclarecia: "O naufrágio do 4º ato será feito à vista dos espectadores". Emília Adelaide, à frente de um conjunto português, e Dias Braga, Ismênia dos Santos, Jesuína Montani, na Companhia Dramática do Teatro São Pedro de Alcântara, do Rio (empresa Guilherme da Silveira), chamaram a atenção do público, não só pelo seu prestígio mas também pela curiosidade do repertório, bebido em Feuillet, Giacometti e Xavier de Montépin.

A polícia proibiu a montagem de *A cabana do pai Tomás*, anunciada pela empresa Guilherme da Silveira, alegando o assunto da peça "ferir a escravatura, uma instituição legal". E quando a mesma companhia vai apresentar *Os apóstolos do mal*, surge uma nota, em 22 de dezembro de 1877, em *A Província de São Paulo*, jornal que mudou, em 1º de janeiro de 1890, proclamada a República, para o atual nome *O Estado de S. Paulo*:

> Já que a polícia julgou medida acertada proibir a representação da *Cabana do pai Tomás* por ferir este drama a escravatura, instituição legal, não deve também deixar subir à cena *Os apóstolos do mal* – drama cujo fim é combater o jesuitismo, isto é, a religião católica, a religião do Estado, outra instituição não menos legal. É o que pede, o que exige a Coerência.

A essa altura, contudo, o teatro já estava engajado na luta pela emancipação dos escravos. Notícia de Campinas, de 1879, dá conta de que alguns moços, pertencentes à coletividade italiana, fundaram uma Sociedade Dramática, propondo-se alforriar os escravos casados com mulheres libertas.

"Belo e aprazível teatrinho" é a qualificação dada à sala que se inaugurou em 1879 à rua Boa Vista, denominada Ginásio Dramático, tradução do célebre *Gymnase* parisiense, de tantas glórias também no Rio de Janeiro. E em outubro daquele ano, a presença da Companhia Dramática do Teatro Ginásio carioca, dirigida por Furtado Coelho, foi saudada pelo alto nível, não só em virtude da atriz Lucinda Simões, mas também da "modernidade" do repertório, em que se viam Dumas Filho e Augier.

A CHEGADA DE ERNESTO ROSSI

Dá a medida do prestígio do teatro a chegada a São Paulo do grande ator italiano Ernesto Rossi. A notícia publicada em *A Província de São Paulo* (8/8/1879) sugere um verdadeiro feriado:

> Hoje às seis horas da tarde, as comissões brasileira, italiana e portuguesa, organizadas para promover a recepção do Comendador Ernesto Rossi, partirão da rua Direita para a Estação do Norte, em bonde especial, expressamente arranjado com um compartimento reservado para o ilustre artista. Em seguida partirão duas bandas de música e diversos bondes embandeirados que a Companhia Carris de Ferro faz seguir em viagem extraordinária. Estes bondes farão o seguinte trajeto: da rua Direita pela rua São Bento, largo do Rosário, rua da Imperatriz até a Estação do Norte.
> À chegada do trem, às 7:45h, as comissões irão ao encontro do eminente artista, sendo ele recebido ao som das músicas.
> A estação da Estrada de Ferro estará convenientemente adornada e iluminada. Ser-lhe-á então oferecido o bonde reservado, que partirá para a cidade seguido de outros, passando pela rua da Imperatriz, largo do Rosário e rua São Bento até o Grande Hotel, onde o sr. Comendador Ernesto Rossi vai se hospedar.
> Por todo o trajeto do Braz até a cidade, os bondes serão acompanhados de archotes, fogos de bengala, subindo ao ar girândolas de foguetes. À porta do Grande Hotel estará postada uma banda de música, a qual, ao chegar a comitiva, tocará os hinos brasileiro e italiano.

O sucesso de 1880 coube à Companhia empresada e dirigida pelo ator Simões, um excêntrico inventor de "métodos" que, precisando certa vez entrar em cena com um pesado baú, não vacilou em mandar enchê-lo de enormes pedregulhos, para "sentir o peso" de verdade e "suar como um carregador". O grupo tinha como atores principais Celestina Paladini, Brandão e Eduardo Brazão.

O "Folhetim" de *A Província*, duas ou três vezes assinado por Máscara de Seda, ocupa-se do repertório (há Sardou, Pinheiro Chagas e *Mãe e filha*, escrita especialmente por Paolo Giacometti para La Paladini) e da figura de Brazão, ator com menos de 30 anos:

> Brazão é ator moderno, com a naturalidade da nossa vida comum. Sem pose, mas naturalidade artística que à força de estudos e de talento consegue surpreender-nos mesmo, de tanta verdade... O grito que ele dá, quando Dora se quer lançar da janela, grito sufocado, rouco, dilacerante em que Brazão rompeu mais uma vez com todas as convenções da velha arte...

O sucesso da Companhia Dramática do Teatro Lucinda, da Corte, tendo como titulares Furtado Coelho e Lucinda Simões, foi em 1881 mais de crítica do que de público. Furtado Coelho, ator, ensaiador, tradutor e empresário, homem culto, bateu-se particularmente pela implantação do realismo no Brasil. Lucinda, sensível e talentosa, tornou-se uma das atrizes mais queridas do público. Seu livro de memórias vale como pequena crônica do profissionalismo teatral brasileiro-português no século XIX e no início do XX. Veja-se como ela criou *Tereza Raquin*, de Zola:

> Sendo para mim as *premières* de grande preocupação, foi excetuada essa de *Tereza Raquin*. Na noite de estréia, estavam já músicos na orquestra e eu passeava ainda, muito sossegadamente, nos jardins do teatro, o que bastante admirou pessoas de minha amizade, a quem respondi que me encontrava tão tranqüila como numa noite normal. Fui para o camarim ao começar a sinfonia e, atendendo ao gênero do papel, não me arranjei, desarranjei-me. Ajeitei desgraciosamente o cabelo, carregando a fisionomia pelo penteado, sem auxílio de pintura. Ao levantar do pano, estava sentada numa cadeira baixa, à boca de cena, olhando no vago. Meus pais que estavam assistindo ao espetáculo não me reconheceram e perguntaram um ao outro quem eu seria. Só quando falei, pela voz se certificaram que era a sua filha.

Crianças-prodígio já eram moda no século XIX. Assim, exibiu-se no Ginásio, em 1881, Gemma Cuniberti, menina de 9 anos, aclamada pela imprensa européia como "verdadeira rival de Adelaide Ristori [...], adorável misteriosa criança, tão débil, e franzina, mas capaz de reproduzir com a mais correta fidelidade os mais fortes sentimentos" (29/10/1881). O sucesso, enorme, tem repertório variado. De teatro em teatro, voltando a São Paulo depois de percorrer o interior, Gemma se despede ao fim de quase dois meses de *tournée*, anunciando que em sua última récita "se apresentará ao respeitável público adornada com todas as medalhas e condecorações a ela conferidas por diversos monarcas da Europa". Voltará no ano seguinte, trazendo uma novidade: *O demônio familiar*, de José de Alencar. "Não se pode" – diz o jornal – "ser mais natural, mais graciosa, mais moleque do que soube ser a *bambina*, nos quatro atos da magnífica comédia."

Curiosíssima é a nota publicada nos últimos dias de 1881:

> Ontem fomos apreciar a estréia do teatro de autômatos, de que é empresário o major Ricardo Leão Sabino, cuja constância deve ser tanto mais admirada quanto é certo que aquele divertimento é devido somente à

> curiosidade e habilidade deste ancião. O pequeno teatro está sofrivelmente construído, as vistas bem desenhadas, os bonecos bem-acabados, ficando assim demonstrado que o major Sabino, além de cirurgião-dentista, além de ex-escrivão de órfãos, além de ex-professor de latinidade, é músico, pintor, desenhista, estatuário, arquiteto, carpinteiro, etc., enfim um pouco de tudo. [...] Representou-se *O diabrete de dezesseis anos* e *Roque, o terror das onças*, além de um bailado. O efeito seria mais surpreendente se o empresário dispusesse de um ou de dois auxiliares para as vozes. (27/12/1881)

O divórcio entre a opinião da crítica e o gosto do público já fica patente num comentário de 1882, a propósito da temporada da atriz dramática Ismênia dos Santos, na qual se alternaram Zola, Ponson du Terrail, Pinheiro Chagas, Zorrilla, Bourgeois e Dumas. Observa o responsável pela seção de teatro:

> É lamentável que o nosso público só vá ao teatro, só encha o São José, quando as empresas anunciam dramas impossíveis... e fiquem em casa, quando o convidam a aplaudir um drama moderno dos mestres da moderna escola. No *Grandier, o feiticeiro*, de Alexandre Dumas, todo cheio de visualidades (o teatro incorporava os novos inventos) e coisas tenebrosas, vêem-se desde a freira morta, cercada de tochas, até o padre reduzido a torresmos em uma fogueira, à vista do bom burguês enternecido. E já subindo ao céu ao fundo...

Mas seria outro o crítico que se referiria à apresentação de *Naná*, de Zola, pelo mesmo elenco do São José, como um desastre?

> A *Naná*, como iniciação de uma nova escola, como realismo no teatro, afigurou-se-nos um fiasco. O assunto já está gasto e foi tratado admiravelmente, em tempo, pelo mestre da escola romântica. A crítica não adianta um passo sequer no terreno já conquistado pelos que antecederam Zola, no teatro. Em vez de a heroína morrer de tísica, como era dos estilos, morre de bexigas negras, o que é apenas repugnante [...]. Como arquitetura dramática, inferior a Augier, Sardou, Dumas Filho. (18/4/1882)

A maior atração da visita da célebre trágica italiana Giacinta Pezzana Gualtieri foi um *Hamlet* por ela interpretado. A publicidade não tinha receio de anunciá-la superior a Rossi e a Salvini. A crítica referenda a excelência do desempenho:

> A grandiosa tragédia está montada pobremente, mas ainda assim foi um sucesso. Constituiu soberba surpresa o papel do legendário Hamlet entregue à interpretação da grande artista italiana. É um prodígio, um trabalho além de sua linha natural – cenas houve em que chegou a exceder-se a si própria!

Uma sucessão de peças brasileiras forma o repertório de Sousa Bastos, que permaneceu no Ginásio de São Paulo em 1883. No elenco, achavam-se Xisto Bahia, considerado o mais nacional dos nossos intérpretes, e ainda Colás e Helena Cavalier. Sucederam-se no cartaz *Caiu o ministério*, *Amor com amor se paga*, *Direito por linhas tortas* e *Como se fazia um deputado*, de França Júnior; *Os botocudos*, de Moreira Sampaio; *A honra de um taverneiro*, de Correia Vasques; juntamente com *Uma véspera de Reis*, de Artur Azevedo, em que brilhava Xisto Bahia.

O TRIUNFO DE OFFENBACH

A epidemia de tifo que assola São Paulo em 1884 não prejudica a continuação do sucesso de Sousa Bastos e, no fim do ano, da Companhia de Furtado Coelho. A maior acolhida é dispensada à Companhia de Ópera Cômica, dirigida por Braga Júnior, que ocupou o São José. A opereta apaixona de tal modo a platéia que há espetáculos até nas segundas-feiras. Reclama-se da sala: "Não é teatro aquilo, é um circo de cavalinhos, ou uma barraca de feira... e dizem que uma personagem da sociedade paulista é o concessionário ou arrendatário do teatro. Entretanto a repugnante falta de asseio de todo o edifício dá idéia de que o teatro é traste sem dono". Offenbach, entretanto, por intermédio de Eduardo Garrido, Artur Azevedo e Caetano Filgueiras, triunfa sem esforço nas adaptações de *A Perichole*, *Princesa Trebizonda*, *Abel*, *Helena* e *Os salteadores*. Moreira Sampaio e Artur Azevedo assistem em 8 de abril a *O jovem Telêmaco*, episódio mitológico, lírico-burlesco, em dois atos, três quadros e brilhante apoteose, entre flores, ovações e discursos.

Apresentada como o maior sucesso teatral nas principais cidades do mundo, a obra de Blasco, com música de Rogel, foi "acomodada" à cena portuguesa por Eduardo Garrido, que a anuncia em versos:

Fique o povo prevenido
que hoje é representada
a peça mais afamada
deste Eduardo Garrido.
Desta vez segue o cartaz
sistema muito diverso,
como a peça é feita em verso,
em verso o anúncio se faz.
É feita a peça por Blasco,
autor que muito idolatro,
porque tem para o teatro
idéias novas no casco.
Honra o trabalho ao autor
– não há dúvida nenhuma,
mas dizem todos à uma
que a tradução é melhor.

Poucos são os episódios marcantes da temporada de 1885. O acontecimento foi a visita da Companhia de Ópera Cômica de Jacinto Heller, famoso empresário do Fênix Dramático do Rio, fazendo assinatura para as dez récitas com oito peças de um repertório todo novo, em que se encontravam, por exemplo, *A princesa dos cajueiros*, ópera cômica de Artur Azevedo, com música de Sá de Noronha; *O guarani*, extraído do romance de José de Alencar pelo visconde de Coaraci e por Corina Coaraci, com música de Carlos Gomes; e *Cocota*, acontecimento do ano de 1884, por Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Vasques, o mais popular ator daquele tempo, consentiu em despedir-se do público tomando parte num espetáculo oferecido pelos membros da Sociedade Dramática Infantil: *O fantasma branco*, de Joaquim Manuel de Macedo.

PRIMEIRA VISITA DE SARAH BERNHARDT

Além da reforma do Teatro São José e de uma temporada de ópera italiana, 1886 viu a grande atriz Sarah Bernhardt. *A Província* registra assim a sua chegada: "Chegou anteontem a esta cidade, às cinco e meia da tarde, em trem especial, Sarah Bernhardt. Na gare da estação esperava-a massa enorme de povo, que saudou-a ao desembarcar. Acha-se hospedada no Grande Hotel".

Após o primeiro espetáculo, a crítica é entusiástica: "[...] basta que a grande atriz apareça, é suficiente que deixe ouvir sua voz admirável para que a sedução esteja completa e se compreenda de logo que se está em presença de uma artista de gênio." *Elle est grand en tout* – declara Don Gigades, El Chico, num rodapé de *A Província de São Paulo*, publicado a 3 de julho.

> Vê-la [agora se trata de *A dama das camélias*] é ver a Margarida que sonhou e descreveu o poeta, é ficar preso daquele encantamento irresistível e interessarmo-nos, malgrado nosso, pelas suas angustiosas malaventuras, chorarmos as suas lágrimas e sorrirmos os seus sorrisos.

Mais tarde, nem João Rosa, nem a encenação de *Os lazaristas* ("propaganda justíssima contra o partido clerical"), nem muito menos essa *Viagem à roda do mundo* em homenagem às Suas Majestades Imperiais, vão conseguir fazer esquecer a presença da divina Sarah...

Politicamente, 1887 começava com esperanças, segundo o comentário publicado a 13 de fevereiro em *A Província*:

> Não há quem não veja na vida da nação a manifestação de um fenômeno que se caracteriza por um estado de transição e que progressivamente vai se acentuando no impulso irresistível da corrente das idéias democráticas. [...] O partido republicano se fortalece por uma organização mais geral e mais ampla, dilatando em contínua progressão o campo de sua atividade.

Mas a temporada é menos rica do que a anterior. Enquanto se anuncia a construção do viaduto do Chá e a apresentação da lanterna mágica, "grande e célebre invento" que tanto sucesso vem alcançando "nas grandes potências européias e Império do Brasil", o teatro declamado tem como atrações duas peças do romancista Aluísio Azevedo: *O caboclo* (com Emílio Rouède), drama em três atos, em que "é notável a criação do artista Vasques", e *Macaquinhos no sótão*, comédia burlesca em três atos, com música de Gastão Serpette.

FESTEJADA A ABOLIÇÃO

O ano da Abolição, 1888, foi muito festejado no teatro. Aliás, todo o movimento abolicionista teve especial acolhida nos meios teatrais. Não lhes foi difícil defender no palco, em breves tiradas românticas, a campanha abolicionista, nem mesmo jogar o prestígio de seu nome em benefícios para a libertação de um ou mais escravos. O próprio Vasques – conta-nos Procópio Ferreira em seu livro sobre o famoso ator – usava métodos moderníssimos. Parava nas ruas de movimento, gesticulando e falando alto, e quando um número bastante grande de curiosos se aproximava para ver o que estava acontecendo, improvisava um discurso relâmpago, *a sério*, sobre a desumanidade da escravidão.

A 28 de fevereiro anunciava-se: GRANDE ESPETÁCULO EM FESTEJO À COMPLETA ABOLIÇÃO DOS ESCRAVOS NESTA CAPITAL, NO QUAL O ATOR XISTO BAHIA RECITARÁ "O TRABALHO", UMA POESIA DE SOUSA PINTO.

A 13 de maio, as comemorações oficiais não contariam com uma dramaturgia própria, especialmente escrita para o dia, mas com discursos e improvisos como estes, realizados em plena apresentação de *O diabo na Terra*, a 17 de maio:

> [...] No segundo ato o Peixoto e o Vasques aproveitaram o ensejo para fazer seguidas alusões aos acontecimentos [...]. O Peixoto, aproveitando a cena do suicídio, improvisou um brilhante discurso abolicionista, que foi entusiasticamente aplaudido; o Vasques, que conhece às léguas o seu povo, serviu-se de sua natural veia poética para improvisar ou recitar as seguintes quadras, que foram estrondosamente aplaudidas: "No calendário da Igreja/(Eu não devo estar errôneo)/O dia 13 de junho/É dia de Santo Antônio/No calendário da Pátria,/Da abolição, acontecido, o dia 13 de maio/É dia de Antônio Bento.

Foi ainda em 1888 que se realizou a temporada do célebre ator francês Coquelin, observando-se que "foi a melhor companhia que tem vindo a nosso país". Em meio a uma recepção entusiástica, Coquelin mostrou o desejo de conhecer Vasques, confraternizando-se os dois artistas. Outra companhia estrangeira a visitar-nos naquele ano: a Dramática Portuguesa, da empresa Braga Júnior, com Adelina Abranches no elenco. O programa compunha-se de comédias, cançonetas e pecinhas curtas – nada realmente significativo.

Se o elenco de Jacinto Heller volta em 1889, trazendo como "novidade" Offenbach, exibe-se no mesmo ano a Companhia de Operetas, Dramas, Comédias, Revistas e Mágicas do Teatro de Variedades Dramáticas do Rio, dirigido pelo ator Guilherme da Silveira. O divórcio entre a opinião da crítica e o gosto do público está patente no comentário sobre *Rogério Laroque*, drama em cinco atos:

Perfeitamente insuportável no nosso modo de ver, ele, no entanto, agrada à platéia do São José, a julgar pelos aplausos delirantes que recebeu. É verdadeiro drama de sensação, de chamar as lágrimas sentidas aos olhos do espectador impressionável. Paixões arrebatadas e infelizes, o adultério punido, assassinato e roubo misterioso, condenação injusta de um inocente honesto sobre o qual uma fatalidade cruel carrega inúmeras provas, tudo isso prendeu magicamente a atenção do auditório, que ficou radiante de contentamento quando a justiça divina, a indispensável e invisível personagem de todos os dramas semelhantes, houve por bem desembaraçar a meada que apanhava um justo, e apresenta à satisfação do público o verdadeiro assassino e ladrão. (5/7/1889)

CENOGRAFIA DE GRANDES EFEITOS

Pena que não haja documentação para aquilatar o valor da cenografia, elemento tão importante nos espetáculos a ponto de constar da propaganda. Nas montagens de grande aparato, a descrição das cenas vinha acompanhada do nome do pintor-cenógrafo. *O corsário negro* tem, no terceiro ato, um "jardim em Macau, enfeitado com estátuas", e é devido "ao mágico pincel do notável e distinto cenógrafo Rossi. E a cena do 4º ato, a fragata Izabel II e o Brigue Voador, deve-se ao insigne Orestes Coliva". A esse mesmo Coliva devemos "catadupas de água verdadeira", no quadro "Água em seis dias", de uma revista do ano, em que se presta homenagem a Paulo de Frontin.

É que o teatro começava a se utilizar dos novos inventos e faz deles motivos de atração. Veja-se a descrição do cenário de *A degolação dos inocentes*, drama sacro em cinco atos, *ornado* de combates e *transformações*.

1º ato: Nos arredores de Jerusalém. 2º: Grandioso salão do rei da Judéia. Ao fundo o monte Calvário. 3º: Grande galeria dos aposentos reais, ricas tapeçarias que depois se abrem e deixam ver a cidade durante a noite. 4º: O templo dos judeus iluminado por duzentas lâmpadas. 5º: Aposento do rei, o qual se transforma em um bosque de palmeiras, várias aparições, finalizando pela mais brilhante e extraordinária apoteose. A mansão dos anjos. As águas do rio Jordão inundando a terra e trazendo a verdadeira religião do cristianismo. Ascensão do Cristo – cena *toda maquinada* com movimento geral.

PROCLAMADA A REPÚBLICA

No dia 16 de novembro, *A Província de São Paulo* publicou na primeira página, em letras destacadas, em semicírculo, um VIVA A REPÚBLICA. Em meio ao noticiário sobre os últimos acontecimentos, as palavras de Pedro de Alcântara (assim chamado pela *Província*): "[...] reinei cinqüenta anos e consumi-os em carregar maus governos. Já estou cansado. Tudo isso foi uma surpresa para mim. Não sabia de nada [...]".

Até agora a tônica é o teatro importado do Rio (exceção feita, está claro, aos grupos amadores paulistas e aos filodramáticos). Por isso ganha relevo, em 1890, já em *O Estado de S. Paulo*, a notícia de que o ator Moreira de Vasconcelos veio à cidade com o fim de organizar uma companhia dramática permanente. Ele esbarrou na dificuldade de arranjar uma sala... O São José exigia gastos imensos e o Congresso estava à venda. Comenta a notícia de 12 de novembro: "O nosso desejo é que o distinto artista consiga os seus fins. Que diabo! São Paulo sustentou há quinze ou vinte anos uma companhia permanente. Por que não poderá sustentar agora, que a população está quase duplicada?". No ano seguinte, a Companhia de Teatros Brasileira estabeleceu uma sucursal em São Paulo, com a seguinte diretoria: Eduardo Wright, Assis Pacheco, Gomes Cardim e Bento Camargo. A empresa assumiu o controle do Teatro São José por dezessete anos, com a possibilidade de prorrogação por mais treze, em virtude das melhorias que iria introduzir na casa de espetáculos.

Em 21 de fevereiro de 1892, inaugura-se mais um teatro na cidade. É o Politeama Nacional, situado na ladeira de São João. Diz a notícia do dia: "O edifício bastante vasto é de forma circular, construído em madeira e zinco, mas de perfeita solidez. A lotação é de 3 mil pessoas. Tem uma ordem de camarotes, muitas cadeiras e uma vastíssima galeria". Dois grandes defeitos são registrados: as cadeiras estão colocadas num mesmo plano, o que obriga os espectadores das últimas filas a se levantarem para ver o espetáculo, e, o que é mais grave, o recinto não é assoalhado. O teatro abrigará espetáculos eqüestres e ginásticos. O número de apresentações desse gênero, aliás, foi grande em 1892.

As traduções de Artur Azevedo para a Companhia de Óperas Cômicas do Teatro Santana do Rio – presença obrigatória em São Paulo – não impedem o crítico de comentar, em novembro, que a Companhia do Fênix Dramático, também do Rio, permitiu "ouvir afinal no nosso teatro São José alguma peça em português! Este fato é tão raro em nossa terra que devemos aguardar e saudar com íntimo regozijo".

A estréia, com *Fidalgos e operários*, de D'Ennery, foi auspiciosa:

> O drama, como todos do autor francês mais popular em todo o mundo, é cheio de situações violentas e de rajadas de oratória inflamada [...] e era curioso de observar como as descomposturas nos fidalgos entusiasmaram a nossa platéia que por muitas vezes interrompeu os diálogos para aplaudir estrepitosamente as tiradas democráticas e as passagens em que a virtude esmagara o vício. (17/11/1892)

O ano de 1892 viu a morte de Vasques. Os necrológios, apesar do destaque, não esconderam as críticas:

> A qualidade que lhe faltou sempre foi a sobriedade; de temperamento irrequieto, de uma alegria enorme e comunicativa, ele não podia resignar-se à monotonia de uma peça, e desde que uma cena lhe parecesse enfadonha, ele recorria às suas molas, preparava uma cara irresistivelmente cômica, arrancava uma voz entre cavernosa e nasal e o efeito era pronto, toda a platéia se agitava às gargalhadas. Faltava-lhe também a ciência da caracterização que não fosse grotesca.

O progresso, a riqueza de São Paulo atraem à capital as companhias teatrais, em 1893, de forma até então nunca vista. Foi esse, sem dúvida, um dos anos mais movimentados. Não faltaram também as companhias estrangeiras, culminando as apresentações com a nova vinda de Sarah Bernhardt.

O programa é, na maioria das vezes, um divertimento inconseqüente, cópia de êxitos europeus, adaptados ao nosso gosto. Repetição, enfim, dos sucessos fluminenses. Estiveram em São Paulo, em 1893: Grande Companhia de Óperas Cômicas e Mágicas da Cidade de Roma, dirigida por Rafael Tomba, Companhia Sousa Bastos (apresentando Pepa Ruiz em dezoito papéis diferentes em *Tim-tim por tim-tim*), Furtado Coelho, Companhia do Teatro Fênix Dramático do Rio de Janeiro, Companhia do Recreio Dramático do Rio de Janeiro (com Dias Braga e Apolônia Pinto), Companhia Dramática Portuguesa de D. Maria II, Companhia Dramática do Teatro Príncipe Real, de Lisboa, Grande Companhia de Ópera Cômica e Opereta do Teatro Santana do Rio de Janeiro, Judic, Grande Companhia do Teatro de Variedades (empresa Ismênia dos Santos), Companhia de Zarzuelas e Sarah Bernhardt.

A Companhia do Recreio Dramático do Rio, com Dias Braga e Apolônia Pinto (considerada por alguns a maior atriz brasileira de todos os tempos), repousa ainda sobre o grandiloqüente. No repertório, entre os dramas embalados (ou agitados) pelos barulhos do mar (o que levaria a essa preocupação, a esse interesse pelos problemas do mar, naquela época?), *As doutoras*, de França Júnior, que não agradou de todo ao crítico do *Estado*:

> Como sátira a peça é grosseira e inepta e por vezes até revoltante; mas é muito boa como comédia, porque as situações são bem achadas e decorrem naturalmente dos caracteres que, se nem todos são verdadeiros, todavia bem sustentados pela habilidade do escritor. O desempenho foi bastante regular. É de justiça destacar Apolônia, que tem no papel da doutora Luísa Praxedes uma bonita e firme criação, que diz tudo com inteira propriedade, sem hesitações nem exageros. (12/7/1893)

Apolônia Pinto, aliás, segundo vários testemunhos, impressionava pelo *diferente* que imprimia às suas criações. José Jansen, no livro sobre a atriz, estabelece uma comparação entre ela e Ismênia dos Santos:

> Ismênia já passava dos 30 anos, um pouco nutrida demais, conservava em suas interpretações os gestos largos, o que ainda contava farto número de apreciadores, resistentes à tendência de sobriedade no falar e no gesticular cênico. Apolônia, apenas saída da casa dos 20 anos, era graciosa, esbelta, maleável para a adaptação de vários personagens, servida de uma voz suave e rica em modalidades emotivas que, utilizada numa maneira natural de representar, fazia prever o lugar que lhe estava reservado no teatro nacional.[1]

A segunda temporada de Sarah Bernhardt em São Paulo foi mais esperada que a primeira, que se realizou em 1886. Numeroso grupo, composto na maioria por acadêmicos de Direito, esperava a atriz na Estação do Norte. A estréia deu-se no dia 8 de julho, no São José, com a *Tosca*, de Sardou, aplaudida pela crítica:

> É preciso ser-se Sarah Bernhardt para se ter a audácia de representar apenas com o fulgor dos olhos, sem um movimento, sem uma palavra, toda essa cena em que Scarpia vai dar persuasão à ameaça de tortura! Daí

---

[1] José Jansen, *Apolônia Pinto e seu tempo* (Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1953), p. 59.

> por diante o trabalho da genial artista não se descreve, porque a palavra escrita não tem meios de transmitir uma idéia desse trabalho ao leitor que percorre sem comoção as linhas de uma simples notícia.

Nem toda essa maravilha, porém, resiste à bisonhice dos nossos técnicos: "[...] e com raiva ficaram os espectadores ao *régisseur*, que fez cair o pano duas vezes antes do tempo, cortando ao meio a grande cena final [...]" (9/7/1893)

Uma nota pede que Sarah não prive o público da *Fedra*, de Racine:

> Tendo corrido pela cidade, com uma insistência aterradora, que Sarah Bernhardt não representará em São Paulo a *Fedra* [...] nós que conhecemos os sentimentos humanitários da ilustre artista, não acreditamos que ela pratique semelhante crueldade com um público que sempre foi gentil com ela. (11/7/1893)

Já *Frou-frou* não é bem recebida:

> *Frou-frou*, a deliciosa, a bela e humaníssima peça de Meilhac e Halévy, foi anteontem barbaramente sacrificada pela Companhia de Sarah Bernhardt. Parece incrível que artistas franceses educados no meio superiormente artístico da fascinadora Paris possam oferecer ao nosso público, em tão primorosa comédia, um conjunto tão detestável de manequins, movendo-se quase como autômatos, sem sentimento, sem expressão, sem sombra de arte! O sacrifício de *Frou-frou* foi anteontem completo. A própria Sarah, a grande, a incomparável, a todo-poderosa Sarah, essa mesma, absolutamente não representou o delicado papel de Gilberta até o 4º ato, preocupando-se apenas com a morte no 5º ato. Se não a tivéssemos visto representar noutra época, maravilhosamente, de um modo arrebatador, esse mesmo papel, diríamos que ela não tinha compreendido o tipo finíssimo, quase etéreo da encantadora personagem [...]. Isto quanto ao desempenho. Quanto à *mise-en-scène* já o público percebeu que a empresa só se preocupou com as peças espetaculares. Já apareceu três vezes, em casas e até em cidades diversas, a mesma sala de colunas que outras tantas vezes figurou na *Dama das camélias* e a outra sala serviu no 3º ato da mesma peça. Desta vez não falaremos das cadeiras austríacas bronzeadas, nem tocaremos naquele mobilíssimo sofá lilás, que salta da casa de Brigand para a de Sartorys e desta para a de Valreas, em Veneza, com a mesma almofada. (13/7/1893)

Depois de pedir que Sarah não apresentasse *Maître de Forges*, de Ohnet ("que levem em récita extraordinária, e só lá irá quem gostar de semelhante droga!"), o crítico elogia *Cleópatra*:

> Nunca tínhamos visto Sardou poeta e sentimos que ele o não seja deveras – porque teria escrito em versos de cristal e ouro toda a melopéia divina que pôs na boca aromosa de Cleópatra. Sarah Bernhardt faz do drama francês uma verdadeira ópera. Dita pelos seus lábios divinos, aquela prosa florescente e inebriante cadencia-se, desmancha-se em estrofes, divide-se em versos e desliza, como uma música ternissima, que arrebata e encanta de modo tal, que o ouvido, instintivamente, procura a rima. (14/7/1893)

A temporada seguinte, em contrapartida, pouco interesse desperta. Assinalam-se, de início, as companhias de G. Modena e Zaira Pieri Tiozzo com o teatro dramático propriamente dito. *A dama das camélias*, incluída no repertório da última, recebeu um novo tratamento:

> O tradutor de Alexandre Dumas fez uma comédia engraçada e o ensaiador da companhia foi como comédia que a ensaiou e marcou (o velho Duque, protetor de Margarida, oferece-lhe uma proposta de casamento na cena final do 2º ato). O público gostou, porém, e aplaudiu muito. (24/6/1894)

1894 teve ainda, no Politeama, um novo espetáculo aquático: 80 mil litros de água em 35 segundos...

Embora não ligada ao teatro de comédia, deve-se assinalar a primeira apresentação e o fracasso da dançarina Loie Fuller e sua famosa "dança serpentina". O Politeama acolhe-a com entusiasmo e a nota esclarece:

> Previna-se ao ilustre público que as luzes de gás apagam-se de pouco em pouco e de súbito aparece a serpentina. Em cena, as luzes elétricas transformam-lhe os seus amplos vestidos formando ondulações, quando a serpentina agita-se; vagas no açafate, asas na borboleta. (6/7/1894)

Dois dias depois, o fiasco:

> [...] devido a quem? É o que não foi possível averiguar, porque a luz elétrica negou-se completamente a colorir as vestes bizarras da dançarina e esta naturalmente, perturbada, viu-se por três vezes obrigada a sair de

> cena. [O espetáculo] nunca será perfeito num teatro iluminado a gás. Em todos os teatros da Europa fica a sala em completa obscuridade e a única luz é projetada por focos elétricos. Ora, apagar todos os bicos de gás é fácil, mas acendê-los depois levaria quase meia hora.

SITUAÇÃO DO TEATRO NACIONAL

É curioso conhecer como se julgava, na época, a situação do teatro nacional. Escrevem-se ou transcrevem-se artigos reveladores. O primeiro data de 25 de março de 1895 e está publicado na primeira página do *Estado*. Trata-se de comentário sobre artigo de Carlos Ferreira, escrito no Rio, intitulado "As ruínas do teatro nacional". Afirmando que o jornal *O Estado de S. Paulo* aponta com freqüência nas críticas as causas dessa ruína, inclusive verberando Furtado Coelho por se ter passado para o *can-can*, o jornalista prossegue no elogio da nossa crítica.

> O que é preciso para o bem do nosso teatro é que a imprensa fluminense ataque ousadamente o que as companhias fizerem de mau, as peças estúpidas que montaram, elogiando e sustentando com o prestígio tudo o que for literária e artisticamente bom. Para isso basta que aceite os bons exemplos da imprensa de São Paulo onde, para honra nossa, as porcarias são em geral censuradas com vigor e franqueza, como ficou provado com o *Abacaxi* e ainda *Vovó* [encenações da Grande Companhia de Ópera Cômica, Revistas e Mágicas do Teatro Apolo, do Rio, na temporada anterior]. Infelizmente a imprensa de São Paulo tem pouca influência no assunto porque não tem a orientar nenhuma companhia permanente, mas a julgar somente as que trazem repertório feito e julgado – ou antes, elogiado no Rio. Assim mesmo, artistas há que temem representar em São Paulo, devido às exigências da crítica [...].

O artigo estende-se ao problema da interpretação:

> Os atores em geral não têm a mais vaga noção do que seja a arte de representar, não sabem falar, não sabem vestir-se, não conhecem a história, nem os costumes, nem a língua, nem nada. São, com louváveis exceções, indivíduos a quem o ofício de sapateiro ou o cargo de agente de polícia rendia pouco e que se dedicaram ao teatro para ganhar mais.

Uma nova acusação é publicada, no dia 27 de março:

> O público quer o ruim: operetas descosidas, dramalhões *à la croix de ma mère*. Não há papéis para criar. Há tipos a compor – o ator por aí convence-se ser um artesão e não um artista, pois não se exercita. Habituou-se a uma certa melopéia – a que o obrigou sempre a linguagem campanuda, gongórica e balofa dos seus papéis; acostumou-se à gesticulação violenta e desordenada das cenas de assassinatos, roubos, traições. Nota-se a absoluta falta de escola, no teatro ou fora dele. Onde é então que vai aprender? A condição geral do artista é nada.

Duas companhias dramáticas italianas apresentaram-se em São Paulo, em 1895: a Vitoria Checchi–Enrico Cuneo e a Novelli. Novelli, que atuou no São José, com *Papa Lebonnard*, *A morte civil*, *Os espectros*, *Kean*, *Otelo*, etc. recebeu críticas elogiosíssimas: "Sua especialidade é a comédia, principalmente a comédia de *charge*. Nesse gênero Novelli é talvez atualmente o primeiro ator italiano [...]" (junho de 1895). Mas essa observação não impediu o apreço ao desempenho de Oswald Alving, na peça de Ibsen:

> Novelli apresenta nos *Espectros* o tipo admirável de um condenado de atavismo, de uma vítima da função fatal da hereditariedade psicológica [...]. Na frase final, *Mama, dammi il sole*, Novelli consubstanciou todo o sofrimento atrás daquela pobre alma vitimada. A platéia fez-lhe uma enorme ovação. (15/7/1895)

O Estado de 7 de janeiro de 1896 mostra uma visão otimista do país: "O Brasil é de 89 para cá uma nação em progresso. Possui esplêndidos estabelecimentos de ensino. A indústria existe. O comércio prospera. As finanças concentram-se. A lavoura emancipou-se. O trabalho livre é uma realidade". O ardor republicano, porém, não parece contagiar o teatro; tanto assim que se pode ler no dia 19 de maio:

> Digam embora os naturalistas que a mágica está condenada e que o drama cedeu o seu lugar à opereta e esta à comédia da moderna escola, puro engano! E tanto que *Os talismãs de Perlimpimpim* fulgurarão hoje mais uma vez no São José. Pelo que tem sucedido, podemos desde já augurar uma enchente.

Nesse ano, a presença mais marcante foi a de Giovanni Emanuel, "o predileto de nossas platéias". A crítica de *Otelo* é entusiástica:

> A mesma naturalidade, a mesma absoluta correção nas linhas gerais do papel, mas os detalhes ainda mais cuidados, mais estudo, mais firme intransigência contra o velho preconceito que fazia de um mouro (rude e apaixonado é verdade, mas em todo o caso um homem) uma fera cruel e rugidora, sem vislumbre de inteligência, dominado unicamente pelo ímpeto do instinto, pelo fogo do sangue [...]. (29/6/1896)

Estreada no Recreio Dramático do Rio em 1897, *A capital federal*, comédia-opereta de Artur Azevedo, com música de Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luís Moreira, veio para São Paulo naquele mesmo ano, fazendo imenso sucesso. Somente *Rio nu*, de Moreira Sampaio, irá sobrepujá-lo:

> O *Rio nu* está sendo uma mina para a empresa de Silva Pinto. Quarta representação! Pois todas as noites não se encontra um lugar devoluto naquela casa de espetáculo [Politeama]. No sábado e ontem os bilhetes pagavam-se com prêmios aos contrabandistas [...]. Os regeneradores do teatro nacional podem gritar, mas a nós quer parecer que perdem o tempo, enquanto não regenerarem primeiramente o galinheiro [...]. (23/8/1897)

Lucinda Simões, trazendo sua filha Lucília, brasileira, obtém seu maior êxito com *Mme. Sans Gêne*:

> Só o talento de Lucinda influiu no ânimo do público que enchia completamente a vasta sala do São José. Sardou impõe-se sempre ao agrado do público com sua magistral disposição das cenas e com seu diálogo frio e espirituoso. Os cenários e o vestuário merecem menção especial. São esplêndidos, verdadeiramente luxuosos. Talvez nunca se visse em São Paulo uma peça montada com tanto capricho. (19/10/1897)

A crise financeira e a crise política de 1897 mudam o otimismo do balanço anterior do país. Em 19 de janeiro de 1898, Euclides da Cunha dá início à publicação de artigos e reportagens sobre Canudos para o jornal *O Estado de S. Paulo*. O material, como se sabe, serviria de ponto de partida para *Os sertões*. Moreira de Vasconcelos, autor e intérprete de *Tiradentes* e *Paulicéia*, artista interessante que encontra assunto ao sabor dos acontecimentos, incluiu no repertório *Canudos!*, peça cômico-lírico-dramático-militar, com música de Carlos Gomes e Donizetti. Seu programa compreende também uma revista de costumes catarinenses, com sessenta tipos em cena, denominada *Florianópolis em camisa.* O ano de 1898, segundo o noticiário, é também o do começo de uma série de revistas de costumes locais, em cidades do interior do estado. Nele ainda a capital contemplou, com tristeza, a destruição, pelas chamas, do velho São José, inaugurado em julho de 1864.

Arlindo Leal escreve, em 1899, uma revista sobre acontecimentos de São Paulo, nos dois anos anteriores. *O boato* (era esse o nome da revista paulista), com música de Manuel dos Passos, estréia em março, no Politeama. O anúncio informa que há na revista cerca de cem personagens, entre as quais tipos italianos (diferenciando do português das revistas fluminenses). É assim que se apresenta o vendedor de bilhetes: "Jagunzos e conselhéri... A seis mi ré o conselhéri... jagunzo a 300 ré".

A atriz Clara della Guardia, ao interpretar *A casa paterna*, de Sudermann, recebe uma verdadeira consagração: "Excetuando-se Sarah Bernhardt ainda não veio a São Paulo (que não viu ainda a Duse) atriz com quem a possamos comparar". Mas a peça não tem o mesmo êxito:

> Outros críticos houve e dos de mais valor que acolheram o drama alemão com calorosas simpatias, ainda que também com algumas restrições. Outros acham-lhe mil defeitos e nenhum ou quase nenhum merecimento. É para esses, na forma, uma mistura incongruente e intolerável de Ibsen e Augier, e, no fundo, uma perniciosa lição de má moral social, porque é quase uma apoteose do individualismo absoluto e mais um golpe na santa e tradicional instituição da família, já tão golpeada nos tristes tempos que correm. (13/9/1899)

IBSEN INCOMPREENDIDO

A Companhia Dramática de Teatro Moderno, dirigida por Lucinda e Cristiano de Sousa, e tendo ainda no elenco Lucília e Chabi Pinheiro, faz uma temporada em São Paulo em fins de 1899, com um repertório em que se assinala, entre outras peças, *Casa de bonecas*, de Ibsen. A inovação da personagem de Nora não é ainda compreendida pelo crítico do *Estado*, que a ataca:

> O papel de Nora, digam o que disserem, é falsíssimo e inconseqüente, e por isso mesmo muito difícil de se impor. O caráter desigual, irregular do personagem, principalmente nas cenas artificiais que Ibsen obriga Nora a fazer, exigem além de muita prática do palco, um justo critério para não deixar cair no exagero e no ridículo aquilo que ao autor escandinavo parece natural e lógico e a nós se afigura inverossímil e disparatado. Ora, Lucília evitou com grande habilidade essa escolha, e deu-nos uma obra perfeitamente aceitável, reproduzindo com grande fidelidade o tipo criado por Ibsen.

A crítica registra que não poderia ser melhor a primeira aparição de Chabi em São Paulo, no papel de Krogstad (5/10/1899).

OS *FILODRAMMATICI*

Paralelamente às várias tendências teatrais, desenvolveu-se, a partir do fim do século XIX, um teatro com características próprias, feito por italianos e dirigido principalmente à coletividade italiana. Portadores das mais variadas idéias (monarquistas, republicanos, garibaldinos, anarquistas, socialistas e católicos), enérgicos e lutadores, em grande parte libertários, foram os imigrantes – segundo Franco Cenni, em seu livro *Italianos no Brasil* – que conseguiram romper com as "invisíveis, mas sólidas fronteiras que tolhiam o passo a uma renovação, depois que a sociedade se tinha perigosamente cristalizado em compartimentos estanques: aristocracia, plebeus e escravos".

Era lógico que um grupo assim dotado de força – com um forte sentido de solidariedade, dia a dia alimentado por novos ideais, organizasse de imediato as sociedades de *soccorso* e *rimpatrio* (imigrar não era tão bom, como diziam!), os clubes, os centros recreativos. Para sustentá-los, para a propaganda das novas idéias, para preservar um patrimônio, nada melhor do que o espetáculo teatral. Daí nasceram os *filodrammatici*, cujas manifestações em nenhum momento foram meramente gratuitas (prova de que tinham um programa a ser cumprido a longo prazo eram os teatrinhos edificados por cada um dos grupos). Cumpriam eles, pois, determinadas funções, fossem culturais ou sociais, tomadas as palavras em seu sentido mais amplo. Em 1909, Enrico Cuneo tinha sob sua direção um Teatro Popolare, situado à rua do Gasômetro, onde as tragédias de Shakespeare revezavam-se com temas nos quais o valor da liberdade estivesse em causa.

A lista dos grupos é vasta e revela, através da escolha dos nomes, a diversidade de suas tendências: Paolo Ferrari, Leopoldo Marenco, Pietro Mascagni, Nucleo Scolastico Filodrammatico Libertario, L'Amore all'Arte, Lega Lavoranti in Veicoli, Eleonora Duse, Giovanni Emanuel, Matilde Serao, Germinal, Lega Lavoranti in Legno, Belo Sexo, Gabriele D'Annunzio, Flor del Braz, Gremio Drammatico Garibaldi, Principessa dei Dollari e centenas de outros. Alguns, não se contentando mais com o simples amadorismo, fundavam seus próprios conjuntos profissionais, ajudados quase sempre por algum elemento de companhia estrangeira que resolvera permanecer no Brasil: Compagnia Stabile Città di San Paolo, Compagnia Giorgina Marchiani, Compagnia Drammatica Giuseppe Lippi, Compagnia Tiozzo–Cuneo (que em 1897 apresenta, no Teatro Politeama, *Il buon Gesu Óvvero il fanatico di Canudos*, do jornalista C. G. Camilli).

O espírito desses *filodrammatici* acha-se bem descrito na palestra de Francisco Pettinatti, por ocasião das comemorações do 23º aniversário do Circolo Filodrammatico L'Amore all'Arte, reproduzida por Miroel Silveira em sua valiosa tese de doutoramento *A comédia de costumes – período ítalo-brasileiro*:

> Hoje me sinto o mesmo garoto irrequieto que acorria às vossas representações, das quais vós, Ugo Rizzo – velho e incorrigível idealista – éreis o sustentáculo, e vós, Rizetti e Finetti, éreis a alma. [...] Recordo que muito antes das apresentações dos elencos profissionais provenientes da Península, já o público paulista conhecia as mais recentes produções de Rovetta, Zambaldi e Bracco, através das interpretações nem sempre perfeitas, é verdade, dos filodramáticos locais. [...] Saindo do tumulto das fábricas, das oficinas e dos escritórios depois de uma longa e interminável jornada, vós sentíeis a necessidade de vos reunirdes [...].

Desse movimento, saíram Itália Fausta (Faustina Polloni), que fez suas primeiras aparições na Società Filodrammatica Paolo Giacometti, em 1898, e Nino Nello (Giovanni Vianello), surgido em 1911 nas apresentações do Circolo Recreativo Pietro Mascagni.

À medida que se fazia a integração ou que a censura (no caso dos grupos anarquistas) tornou-se mais violenta, foram desaparecendo os *filodrammatici* e seus grupos. Muse Italiche resistiu regularmente até a década de 50. O Grupo de Teatro do Centro de Cultura Social ainda em 1947 anunciava a estréia de "um emocionante drama de fundo crítico e de renovação social", *Uma mulher diferente*, de autoria do dramaturgo e ensaiador, sapateiro de profissão, Pedro Catallo. As famílias Cuberos, Valverde e Catallo, ativos participantes da agremiação, deram continuidade – até quando lhes foi permitido – à tradição dos antigos grupos anarquistas. Em período bem mais próximo, descendentes daqueles primeiros italianos fundaram I Guitti, cujas apresentações, comandadas por Athos Abramo e com cenários de Lívio Abramo, além do excelente nível, possibilitaram – segundo a tradição – a aparição de uma nova atriz para os nossos palcos: Lélia Abramo, definitivamente integrada no teatro brasileiro.

FRACO INÍCIO DE SÉCULO

O início do século XX, apesar da inauguração, no mês de maio, do Teatro Santana, é fraquíssimo. A nova casa de espetáculos merece os maiores elogios. Deu excelente resultado a experiência (realizada em abril) de iluminação e eletricidade: "Pode-se mesmo afirmar sem exagero e sem bairrismos que não há atualmente no Brasil outro [teatro] que lhe possa ser comparado. É belo e cômodo. A acústica é de primeira ordem". O Santana, de propriedade de Antônio Leite Penteado, foi construído pelo arquiteto Hehl, no local onde existiu o Provisório, à travessa Boa Vista. Inaugurou-se a 26 de maio de 1900, com *Helena*, de Pinheiro Chagas, pelo Corpo Cênico do Grêmio 6 de Janeiro, que desenvolvia um trabalho bastante regular e editava até um jornalzinho dedicado aos assuntos de teatro. Segundo J. Galante de Sousa, o Santana funcionou até 1911, sendo demolido no ano seguinte.

O maior êxito do ano coube à Companhia de Silva Pinto, que apresentou *O gavroche*, revista em três atos e dezesseis quadros de Artur Azevedo. O crítico do *Estado* lhe é favorável:

> No difícil gênero teatral a que pertence *O gavroche*, Artur Azevedo é o único que tem obtido verdadeiro sucesso. Conserva a mesma linha inalterável de espírito alegre, de bom humor, e a sua mordacidade não ultrapassa os limites da fina ironia e a frescura de algumas cenas e as cruezas de alguns ditos são sempre habilmente veladas. Todos os atos têm movimento – os fatos criticados são justamente os que mais se evidenciaram e feriram a atenção pública durante o ano [...] (18/2/1900)

A seqüência de sucessos de uma companhia do gênero é sempre a mesma: *A capital federal*, *O amor molhado*, *A donzela Teodora*, *A filha de Maria Angú*, *O Rio nu*, *O jagunço* (acontecimentos de 1897) e uma novidade para os paulistanos: *A chave do inferno*, de Domingos de Castro Lopes, com música de Abdon Milanez.

Lucinda e Cristiano voltam a apresentar-se em 1900, segundo o figurino europeu, mas com maior atualidade, atestada pela presença de Ibsen. Um Ibsen que mais uma vez provoca mal-estar no crítico do *Estado*: "Não pudemos, pois, compreender a exagerada admiração por Ibsen, cujo teatro, a nosso ver, além de ser superiormente imoral, dá da vida real uma representação falsa" (27/10/1900). O jornal registra ainda, nesse ano, um intenso movimento de teatro no interior do estado, devido sem dúvida à riqueza dos centros cafeicultores.

Uma Companhia Italiana de Operetas e Ópera Cômica (Zucchi–Ottonello), uma Companhia Infantil Espanhola de Operetas e Zarzuelas (dedicando-se a um repertório para adultos), a Companhia Dramática Portuguesa (dirigida por Cristiano de Sousa) e a atriz Clara della Guardia não conseguem melhorar a imagem do ano de 1901.

Eletra, de Perez Galdós, levada pelo conjunto infantil, foi proibida no segundo dia, sendo logo a seguir liberada, acompanhando a mesma polêmica das encenações em Buenos Aires e Madri. Informa a crítica que "nas cenas mais importantes do drama e nos finais dos atos, os pequenos artistas eram aplaudidos com verdadeiro entusiasmo, ouvindo-se vivas à liberdade e morras ao jesuitismo". A curiosidade pela obra, porém, não ficou satisfeita, segundo o crítico: "Esperemos, pois, pacientemente, a primeira representação a sério da peça de Galdós" (7/4/1901). Pouco antes os libertários já se haviam manifestado:

> [...] Na noite de sábado de aleluia em que pela primeira vez subiu o já célebre drama [*Eletra*] à cena, o público que enchia o Santana, dando provas de seu ódio ao jesuitismo, que se implanta no Brasil com a proteção criminal de um governo republicano, aplaudiu entusiasticamente a obra anticlerical e antijesuítica. [...] Findo o espetáculo, o povo que enchia o teatro percorreu as ruas da cidade, podendo-se, sem faltar à verdade, avaliar em quinhentas ou seiscentas pessoas o número dos manifestantes, levantando vivas à liberdade e morras ao jesuitismo. Encontrando a massa popular o nosso diretor à rua de São Bento, pediu-lhe que falasse, dirigindo Benjamin Motta a palavra ao povo, de um sobrado à rua José Bonifácio. [...] Depois percorreu o povo ainda diversas ruas da cidade, indo até o largo de São Bento, onde, em sinal de protesto contra o baixo mercantilismo que caracteriza a ordem religiosa mais rica do Brasil, foram quebradas algumas vidraças do mosteiro de São Bento. (*A Lanterna*, 20/1/1901)

Quando *Eletra* é montada, porém, no mesmo ano, pela Companhia Dramática Portuguesa, a crítica não dá muita importância ao texto. Não o elogia e afirma que o desempenho não foi dos melhores ("alguns atores nem sabiam seus papéis de cor").

CAFÉ-CONCERTO E CINEMA

No mês de abril noticia-se que o Politeama se transforma em café-concerto. Cantores e ginastas atrairão por muitos anos o público paulista, de tal modo que aqui também surgiram comentários semelhantes aos despertados pelo Alcazar, no Rio de Janeiro.

O cinema insinua-se no teatro, usando a mesma coluna de jornal para a propaganda, bem como suas casas de espetáculo. Lê-se, assim, no dia 24 de abril: "Inaugura-se hoje no Teatro Santana o biógrafo Lumière modelo 1901. Assistimos ontem às experiências que deram excelente resultado. De todos os cinematógrafos que se têm exibido em São Paulo, o biógrafo Lumière parece-nos o mais perfeito". (O biógrafo era um dos sistemas de projeção de filmes, na época.) Segundo o programa, a atriz Réjane deu-se a conhecer ao público paulista, primeiramente, através do cinematógrafo, pois lá está, entre a "visita do dr. Campos Sales a Buenos Aires" e os "grandes funerais de Umberto I", uma Joana d'Arc "em cores", "grandioso drama histórico, sendo protagonista Mlle. Réjane, celebridade francesa".

Descontado o possível exagero, um comentário de novembro de 1902 sintetiza bem a melancólica situação do teatro. Afirma o articulista que "há quarenta anos o Alcazar matou todos os outros teatros do Brasil e hoje o Politeama inutiliza e arruína todas as companhias de teatro que vêm a São Paulo. Progredimos brilhantemente para trás". Nesse quadro, não se estranhe que predominassem os musicais: óperas, operetas, *vaudevilles*, canções. Aliás, dois anos antes, quando uma companhia portuguesa levou *Uma prova de consideração* (*lever de rideau* do nosso Gomes Cardim), a crítica não deixou de fazer comentários semelhantes:

> O trabalho do dr. Gomes Cardim se não tivesse o merecimento próprio, teria o de sair da inércia em que vivem os nossos escritores teatrais. Andam por aí a queixar-se de que não temos teatro nacional, que nunca mais poderemos vir a ter, porque a opereta brejeira e a revista do ano descabelada se assenhorearam do gosto do público. Infelizmente os que

> mais gritam contra a decadência e o aviltamento do nosso teatro são justamente os que contribuem para este estado de coisas. Sob o falso pretexto de que um trabalho, saindo dos moldes das borracheiras, das revistas de ano, não agrada, esses pretensos reformadores vão transigindo com o gosto estragado do público, continuando a envenená-lo com os maxixes desengonçados, o calão reles do vagabundo [...]. (28/8/1900)

Para a vinda da grande atriz francesa Réjane, em 1902, a empresa exigia a cobertura de determinada importância. Subscrita a quantia reclamada, Réjane atuou em São Paulo, com o sucesso que se poderia esperar. *Zazá*, de Berton, foi um triunfo para a atriz. Ângela Pinto, que veio logo a seguir com a Companhia Dramática Portuguesa, interpretou também *Zazá*. Se o seu talento recebeu aplausos, o desempenho não satisfez inteiramente.

Merece registro, em 1903, o aparecimento de um grupo paulista, dirigido por Enrico Cuneo. Há muito retirado do palco, ele volta para apresentar *Galileu Galilei diante da Inquisição de Roma*, drama de Monticini; e *Hamlet*, de Shakespeare, no Santana. Em dezembro, ele se instala na rua do Gasômetro, 114, para levar *Otelo*, também de Shakespeare, com o Teatro Popular, considerado de merecimento. O repertório do grupo (ligado ao movimento teatral ítalo-paulista) inclui *O velho caporal Simão*, *A Inquisição em Espanha*, *O padeiro de Veneza* e *Os miseráveis*. No ano seguinte, o elenco fez apresentações regulares, durante um bom tempo, assinalando-se *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em que Faustina Polloni, a futura trágica Itália Fausta, era a protagonista feminina.

O MÁRTIR DO CALVÁRIO

O maior sucesso nos palcos da cidade foi obtido por *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, que até hoje freqüenta os cartazes da Semana Santa. A peça foi representada catorze vezes por Dias Braga, constituindo-se num fenômeno que leva o crítico do *Estado* a fazer conjeturas. Seria a encenação que deslumbrava e ofuscava os olhos? O neocristianismo de Tolstói ou as teorias sociais estariam implicadas no texto? Ressaltam-se alguns versos julgados formosíssimos...

Não obtém sucesso, em 1903, nem a Companhia de Zarzuelas, Óperas e Operetas, com o repertório costumeiro, nem Clara della Guardia, apesar de uma *Gioconda* "impossível de ser esquecida". A crise que se atravessava explicaria a pouca afluência do público aos espetáculos da atriz italiana. Mas esse pretexto não prejudicou a temporada de sucesso do cômico português José Ricardo, com um repertório bastante simples.

Clara della Guardia–Andrea Maggi impressionaram, no ano seguinte, com *A filha de Iório*, de D'Annunzio. O crítico do *Estado* anota, com agudeza, em 31/7/1904, que é

> como uma arte aristocrática, passando numa região elevada, donde não se descortinam nem as sombras leves e indecisas das necessidades da vida. Alguns espectadores permaneceram indiferentes, olhando uns para os outros, desconfiados se estavam ou não sendo mistificados.

Acrescenta o crítico que "é a narrativa do fato que substitui, as mais das vezes, o próprio fato e, por isso, a falta de interesse de certas cenas, a obscuridade ou incerteza de outras".

Estréia em novembro de 1904, no Santana, a Companhia Portuguesa de Eduardo Vitorino, trazendo Maria Falcão como principal figura. Vitorino teve grande importância em nosso teatro, sobretudo como batalhador pela implantação do naturalismo de Antoine. Entre seus escritos assinala-se *Arte dramática – Estudo sobre a regeneração do teatro no Brasil*, publicado em 1898. Em seu extenso repertório, a crítica observou que *As pílulas de Hércules* "tem cenas de uma escabrosidade e realismo que excedem tudo o que temos visto no gênero picante", e *As semivirgens*, de Marcel Prévost, "ressente-se de uma precipitada generalização de casos concretos de um determinado meio social".

Foi também em 1904 que o paulistano viu novamente Loie Fuller, a

> criadora das danças serpentinas e das danças luminosas [...]. O teatro encheu-se ontem à cunha e muita gente teve de voltar para casa porque desde as 5 horas da tarde não havia mais um lugar disponível. Os trabalhos que vimos ontem excedem, porém, tudo que uma imaginação ardente possa conceber [...]. (3/6/1904)

Em 1905, o cinematógrafo torna-se um divertimento que começa a contar para a população, chegando a concorrer com o teatro. A 21 de março anuncia-se, no Santana, mais uma exibição do cinematógrafo falante, com programa novo e variado: "Tchernoff com seus cavalos e cães adestrados, esporte internacional de inverno e a conversa telefônica de Gallipaux, artista do Palais Royal, de Paris". No final, uma nota precisa: "o espetáculo é inteiramente moral!".

O MAMBEMBE

Do teatro nacional, a presença é a da Companhia do Teatro Apolo, do Rio de Janeiro, que apresenta no Politeama *O mambembe*, de Artur Azevedo, "*charge* espirituosa, onde em meio dos exageros e do decorrer da ação, há episódios e incidentes bem observados e uns tipos copiados do natural com extrema felicidade" (9/12/1905). O texto reconstitui a vida de uma companhia ambulante, cujas vicissitudes não deixam de testemunhar a permanente magia do teatro.

Foi de qualidade a temporada estrangeira. Em junho, voltou a Companhia de Eduardo Vitorino, bem recebida pela crítica, embora repetisse em grande parte o repertório de 1904. *A ceia dos cardeais* "causou excelente impressão no público" e "os versos deliciaram a assistência". No entanto, a novidade como encenação que seria *Ao telefone*, extraída de uma novela de Charles Folley, devido talvez à má interpretação do ator Carlos Santos, não obtém o impacto desejado. Diz a crítica:

> A peça reduz-se a isto: um marido que tendo de se ausentar de sua casa ouve pelo telefone a 70 quilômetros de distância, em casa de um amigo, os gritos da mulher e do filho que são assassinados. [...] É um dramalhão, com todos os matadores, condensado numa cena única: a descrição feita pelo marido, que alucinado com o fone ao ouvido, ouve todo o terrível drama que se vai desenrolando em casa. [...]

Na segunda quinzena de julho, estréia o ator francês Coquelin, com as salas já lotadas pelas assinaturas. O *Tartufo*, de Molière, espetáculo de estréia, leva o crítico do *Estado* a indagar, bem no gosto do começo do século, "qual a tara do personagem e que objetivo o persegue na arriscada intriga" (28/7/1905). *Cyrano* e *L'Aiglon*, de Rostand, foram grandes sucessos.

ÚLTIMA VISITA DE SARAH

Em outubro, Sarah Bernhardt reaparece no Politeama, com o aviso de que seria sua última *tournée*, como de fato foi (nessa temporada houve o acidente que mais tarde seria a causa da amputação de uma de suas pernas). Ela reapareceu em *Fedora*, de Sardou, em meio a grande ansiedade:

> Os que já tinham tido a felicidade de ver e ouvir Sarah concentravam-se, passavam como que um exame interno, para melhor avivar as deliciosas recordações das representações passadas. E no rosto destes espelhava-se a angústia de uma decepção. Iriam ouvir ainda aquela deliciosa *voix d'or*, cujo timbre, duma suavidade e meiguice extraordinárias, não se esquece nunca, ouvido uma vez? O intervalo de doze anos teria, por ventura, alterado alguma coisa daquela organização privilegiada, daquele temperamento excepcional, daquela altíssima envergadura artística? [...]
> Foi a partir do segundo ato que Sarah começou a exercer sobre o público a fascinação irresistível que alheia o espectador do que o cerca para o conservar suspenso àqueles lábios que pronunciam as palavras impregnadas duma música acariciadora [...]. (11/10/1905)

Duas companhias representam Portugal: Taveira e José Ricardo. Ambas fazem sucesso, mas, para nós, a Companhia de José Ricardo tem significado especial. É que, pela primeira vez, o público paulistano toma contato com um ator brasileiro, que se profissionalizara em Lisboa: Leopoldo Fróis. Por enquanto, dele não se diz quase nada: apenas que "foi homenageado pelos seus colegas da faculdade de Direito, recebendo uma grande ovação [...]". Mas José Ricardo merece destaque:

> [...] respeito à parte culta do público e a si próprio é uma das características de seu temperamento artístico. É uma prova evidente de que não é necessário transportar para os palcos esgares de palhaço e o calão de lugares suspeitos. É que a sobriedade de José Ricardo mais faz realçar a sua natural *vis comica* e o torna um ator favorito das platéias. (30/8/1905)

Lucinda e Cristiano percorrem de novo os vários gêneros, na temporada de 1906, sempre com bom gosto. No *vaudeville*, Feydeau ou o último sucesso de Paris (como *Mme. Flirt*, de Gavault e Berr), e, no terreno polêmico, o Ibsen de *Casa de bonecas*. O Politeama leva uma série de espetáculos mistos, atos variados e uma Companhia Dialetal de Milão. E, mais tarde, hospeda uma Companhia Francesa de Vaudeville, com um repertório que inclui "a escabrosa *Nuit de Bonheur*".

Guanabarina, de Artur Azevedo e Gaston Bousquet, encenada pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro Apolo carioca (com Colás, Brandão e Leonardo), é uma apoteose do dr. Pereira Passos, pela obra de embelezamento do Rio de Janeiro. O texto critica também os casamentos sucessivos e conseqüentes divórcios de um fazendeiro, "sintoma de uma sociedade que se dissolve pouco a pouco".

O português Brazão não repetiu o sucesso de antes. A Companhia Miranda, portuguesa, distinguiu-se pelas encenações luxuosas. E uma Companhia Francesa, dirigida pelo ator Fortuna (na verdade franco-brasileira), passa da opereta "hilariante" *Mon camarade* à revista *Vem cá mulata.*

A atriz italiana Tina Di Lorenzo estréia com *Magda*, de Sudermann, a que se seguem *Rafale*, de Bernstein, *Zazá*, *Romeu e Julieta*, *Adriana Lecouvreur*, *Maria Antonieta* e *A dama das camélias*. A crítica salienta a sobriedade admirável, o primor de estudo na construção de Magda. Já se acha em funcionamento o Conservatório Dramático e Musical, e a ele competirá, daí por diante, prestar homenagem aos atores que nos visitam. Para Tina Di Lorenzo, foi organizado um recital, em que a menina Guiomar Novaes, que se tornaria uma das grandes pianistas brasileiras, tocou uma fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Gottschalk...

Sinal dos tempos, o Teatro Carlos Gomes, inaugurado no largo do Paissandu, logo passa a chamar-se Moulin Rouge. Uma casa com

> duas ordens de camarotes amplos e espaçosos, e uma galeria com duas ordens de bancadas. A sala é duma forma elegante e tanto as cadeiras de primeira classe, confortáveis e forradas de marroquim, como as de segunda ordem, de sistema americano, são dispostas em filas espaçadas de modo a permitir o movimento dos espectadores sem os incomodar.

Outras virtudes são creditadas ao novo teatro.

A NATURALIDADE DE SUZANNE DESPRÈS

A visita mais importante de 1906 é a da atriz francesa Suzanne Desprès, que estréia no dia 1º de agosto, no Teatro Santana, com *Le détour*, de Bernstein. A nova escola interpretativa aparece em seu desempenho, como se vê pela crítica de 1/8/1906:

> Suzanne Desprès tem no papel de Jacqueline a ocasião de nos mostrar toda a simplicidade dos seus processos, todo o naturalismo de sua arte enormemente humana. [...] É possível que a admirável sobriedade mantida da primeira à última cena não tenha agradado à maioria dos espectadores

> acostumados à exuberância do gesto, ao desmando violento da máscara, às desregradas inflexões da voz. E o trabalho de Suzanne Desprès é a negação de todas essas qualidades, de todos esses processos de exteriorizações de sentimentos [...]. A construção é feita com uma simplicidade de processos que maravilham e encantam, dando-nos a impressão de que estamos assistindo a cenas reais, passadas entre as quatro paredes duma sala e nós colocados num canto. O público não existe para Suzanne Desprès.

Casa de bonecas provoca o seguinte comentário:

> Tanto Lucília Simões como Clara della Guardia, as duas Noras que nos foi dado ver e ouvir, diferentes em detalhes, assemelhavam-se, contudo, nas suas linhas gerais. Clara della Guardia dramatizava mais o papel do que a sua colega portuguesa [*sic*], mas ambas nos deram uma Nora ridiculamente infantil no 1º ato e no final do 2º, na cena da tarantela, ambas se desconjuntavam, numa horripilante dança de São Guido. Nos últimos atos a transição era por demais brusca em ambas, o que tornava ainda mais incompreensível o caráter do personagem. A Nora que ontem nos deu Suzanne Desprès afasta-se por completo desses moldes. É perfeita e exata, a mulher-boneca a que um fundo de histerismo e a educação mimada não deixam desenvolver em toda sua plenitude a sua própria personalidade. (5/8/1906)

Se *Fedra*, de Racine, merece reparos por faltarem a Suzanne Desprès qualidades especiais para a tragédia clássica, em comparação *Poil de Carotte* (*Pega fogo*), de Jules Renard, que se tornaria cavalo de batalha de Cacilda Becker, emocionou pela verdade no papel dessa "pequena vítima do desamor e da maldade de uma mãe desnaturada" (8/8/1906).

ITÁLIA FAUSTA

A presença de Itália Fausta (a primeira atriz, no século XX, surgida e formada em São Paulo, ganhando projeção nacional), de Salvini, de Eleonora Duse e finalmente de Coquelin movimentam a temporada de 1907. Inicia-se também a edificação de um novo Teatro São José, projetado pelo arquiteto Carlos Eckman. A construção é em ferro, feita na Alemanha, para que depois ele fosse montado aqui. A capacidade é para 3 mil pessoas, e o palco se prestaria à execução de peças de grande aparato, a mágicas, a pantomimas com jogos de água, óperas de grande movimento, etc.

O seriíssimo Cristiano de Sousa e a estreante Itália Fausta (chamada Ítala Fausta, pelo crítico do *Estado*) são arrastados para o gênero da moda – a revista. Eles participam de *Chic-chic*, de João do Rio e J. Brito, comentando-se a respeito:

> Nunca pensamos ver o sr. Cristiano de Sousa compadre de revista e compadre tão desajeitado, tão falso [...]. A sra. Ítala [*sic*] Fausta não deu, como não poderia dar, brilho algum aos papéis. No prólogo foi insuportável, embora na imitação de Tina Di Lorenzo tivesse agradado a grande parte do público. (1/1/1907)

Itália Fausta atua com Lucinda e Cristiano, incumbindo-se do papel da sra. Sinierose, centro de toda a ação da peça, em *Amigo das mulheres*, de Dumas Filho. Afirma o crítico que ela "possui o físico do papel, move-se com desembaraço, mostrou qualidades que a colocam acima das principiantes. Tem contra si a dicção, que não é perfeita. E esse senão torna-se mais sensível no contraste com a dos dois artistas principais da companhia" (26/2/1907).

Pode-se presumir que o defeito da dicção se refira, na verdade, ao falar peculiar de certos paulistas de origem italiana, contrastando com a prosódia portuguesa de Cristiano e Lucinda. De qualquer forma, o "defeito" significa uma conquista. Os filodramáticos, trabalhando anos e anos, com tamanha dedicação, colocavam no teatro profissional uma de suas intérpretes.

O elogio a Itália Fausta é, porém, expressivo, pelo que se lê no comentário sobre *Fedora*, de Sardou:

> O papel da protagonista coube a Itália [agora já Itália] Fausta. A impressão deixada por Sarah Bernhardt ainda está muito viva no nosso espírito para que possamos assistir à representação da peça de Sardou sem que a recordação da genial trágica não se nos imponha involuntariamente. No entanto o trabalho da novel artista é digno de se ver. (5/3/1907)

ELEONORA DUSE

Salvini traz um grande repertório, em que estão *Kean*, de Dumas Pai, e *Édipo*, de Sófocles, em desempenhos julgados perfeitos. A fase é boa para o teatro, pois todas as salas lotam constantemente. A onda de "variedades" e de "mágicas" não prejudica a temporada da Duse, com um repertório que se abre com a difícil *Hedda Gabler*, de Ibsen. "Expressamente para a temporada da Duse, a Casa Michel, à rua 15 de Novembro, acaba de receber e expõe à venda um enorme sortimento de binóculos, do melhor gosto e para todos os preços" (julho de 1907). Esse anúncio só aparece em grandes ocasiões e demonstra que o artista que visita São Paulo atrai todas as camadas sociais.

A crítica de *Hedda Gabler* exprime o momento cultural da província:

> Foi um erro a escolha de *Hedda Gabler*, de Ibsen, para a estréia da grande Duse em São Paulo. Ibsen ainda não é facilmente acessível ao nosso público. O Teatro Santana estava ontem cheio de gente distinta. Pois bem, não hesitamos em afirmar que o público de ontem não compreendeu *Hedda Gabler*. Um ou outro espectador de rigorosa educação literária tê-la-ia compreendido, se foi da casa para a platéia ou para o camarote, com uma atenciosa leitura da peça. Para quase todos que lá estavam, porém, aqueles quatro atos foram outros tantos problemas, por conseguinte, permita-nos a frase, quatro estopadas tremendas. Drama que não se compreende, não comove e sem comoção, o espetáculo torna-se fatigante desde que, logo depois de subir o pano, se satisfaçam as ardentes curiosidades superficiais com que se vai para o teatro em noite de estréia de uma celebridade como a Duse [...].

Prossegue a crítica:

> Longe de nós a idéia de afirmar ou somente insinuar que Ibsen não deve ser representado em São Paulo. Deve, para a nossa educação [...]. Ontem a Empresa teria andado com mais acerto se nos desse um drama já conhecido. Se o tempo não chegou para meditarmos sobre o caráter estranho daquela mulher cheia de nervoso e vaidade, que resolve influir decisivamente sobre o destino de uma vida humana, e que se suicida porque não consegue erguer a sua existência à altura de seu ideal, como queriam que aplaudíssemos a extraordinária atriz que encarnou este tipo tão diverso dos que formam a galeria de nossa literatura de todos os dias? [...].
>
> (21/7/1907)

Outra publicação tachada de "revistinha" defende Ibsen, estabelecendo-se pequena polêmica. O crítico do *Estado* alega, em 23 de julho, que mesmo em Paris *Hedda Gabler* teve que ser explicada, antes da estréia, com uma conferência de Jules Lemaître.

Alfredo Pujol, na crônica "Os meus domingos", de 28 de julho, demonstra maior simpatia por Ibsen:

> Lugné Poe, o ilustre diretor do *l'Oeuvre*, dizia-me um destes dias, a propósito de Ibsen: "É curioso! Cada vez que o representamos, temos conflitos entre os críticos... Todas essas nebulosas simplicidades desaparecem diante da figura empolgante de Hedda – dominadora de vidas. O que me impressionou foi o caráter profundamente humano daquela pavorosa mulher mordida de sensualidade, hipócrita e sagaz, ambiciosa e altiva, que subjuga e vence todos quantos a rodeiam, não sem imenso e revoltoso desprezo... Teve toda a razão Olavo Bilac quando escreveu: 'Duse... Nunca a vi tão bela, tão completa, tão perfeita. Vê-la e ouvi-la naquele papel é como contemplar o Davi de Michelângelo, ou ouvir a *Sonata ao luar*, de Beethoven. Duse encarnando a Hedda Gabler é isto, que não se define, nem se explica: uma obra-prima' ".

Quanto a Coquelin, no *Cyrano*, foi "sempre o mesmo grande artista". E na *Megera domada*, de Shakespeare, "tem a mesma faculdade de penetração e o mesmo poder de desenhar os caracteres que revela em todos os seus trabalhos" (6/9/1907). A temporada desse ano incluiu ainda, com muito sucesso, a Companhia (italiana) Marchetti, em *La dame de Chez Maxim's*, de Feydeau.

REVISTA DE COSTUMES PAULISTAS

Uma revista de costumes paulistas, *Vai ou racha*, cuja paternidade não se identifica, é considerada uma mistificação feita ao público. Empobrecida de idéias, falta de ação e de unidade são defeitos imputados ao texto. De início, afirmou-se que a autoria era de Gomes Cardim e Venceslau Queirós. Depois, do maestro Assis Pacheco. Repeliu-se a informação de que dois membros do Conservatório Dramático e Musical, dois homens de letras, pudessem responsabilizar-se pela obra. Por último o ator Brandão surge no prólogo, sugerindo-se que a revista seja de sua lavra. O gênero não parece ajustar-se muito ao espírito paulista...

O Teatro Colombo, situado no Brás, inaugurou-se em 1908, como a casa de espetáculos da coletividade italiana, residente naquela zona de São Paulo. O velho drama *Maria Antonieta*, de Giacometti, no desempenho da

Companhia Bolognesi, foi o espetáculo de abertura. O importante, no caso, havia sido dotar um bairro populoso de uma ampla sala, que desapareceu em 1966 por incêndio, quando já estava condenada em virtude de exigências urbanísticas. Ali a Companhia Candelária Couto encenou uma revista de costumes locais – *Brás moderno*, de Henrique Reis. Mas não é ainda dessa vez que um teatro de bairro obtém sucesso em São Paulo.

Um Moulin Rouge freqüentado por famílias da sociedade paulista (para provar a moralidade do local, diariamente se publicavam os nomes das tradicionais famílias que lá estiveram na véspera), uma Companhia Espanhola de Zarzuelas Sagi–Barba; uma Companhia Alemã Papke Ferenczy, com *A viúva alegre*, *Sonho de valsa* e *Sangue de artista*; a Companhia Dramática Portuguesa, com *Noite do calvário*, *Mater dolorosa* e *A mártir*; a Companhia Vergani, com *Il ladro (Le voleur)*, de Bernstein; os atores franceses Feraudy e Marthe Brandès; a Companhia Guerrero–Diaz de Mendonça, com um repertório espanhol de qualidade; e o cômico português José Ricardo, com *As pupilas do senhor reitor*, enriquecem a temporada de 1908. Maurice Feraudy, apresentado a princípio muito mais como fidalgo francês, filho do conde de Feraudy, coronel do exército da França, do que como o magnífico criador de Isidore Lechat de *Les affaires sont les affaires*, de Octave Mirbeau, impressiona o crítico:

> Feraudy é admirável no papel de Paul Champlin (*Les deux hommes*, de Capus) [...]; arte finíssima, ora acentuando quase imperceptivelmente uma frase, ora fazendo passar pelo olhar um brilho cúpido e faiscante; compondo um tipo mesquinho, com absoluta *naturalidade*, de modo mesmo a dar a *ilusão perfeita da realidade*. (26/7/1908)

Capus, Bourget, Mirbeau não atraem público. Leia-se o protesto de um leitor, publicado a 30 de julho no *Estado*:

> Sr. Redator: ontem, no Politeama, tive uma das mais vivas emoções de arte, que possam ainda sacudir uma pobre alma, consumida pelas asperezas e pelas tristes realidades da vida [...]. E, ao mesmo tempo, sofri uma decepção cruel, contemplando aquela enorme sala do velho barracão, escura e fria, de uma tristeza desoladora, apenas ocupada em menos do terço de sua lotação, enquanto no palco representava um dos mais gloriosos artistas do teatro moderno, na interpretação de uma peça, que é um primor de composição e de estilo! [...] Objeta-se que há muita gente fora, estes no Rio, aqueles nas praias de banhos, outros ainda nas fazendas,

> ocupados nas suas colheitas; e são exatamente esses os freqüentadores do teatro fino, os *habitués* das frisas e das poltronas [...].

TINA DI LORENZO

Grande sucesso obtém Tina di Lorenzo, que volta a São Paulo e é recebida como as grandes divas do século XIX:

> Em trem especial chegou ontem a esta Capital às oito e cinqüenta da noite, a Companhia Dramática, dirigida pelo ator Carini e da qual faz parte Tina di Lorenzo. Tina di Lorenzo, acompanhada de seu marido, tomou lugar em um automóvel, posto à sua disposição pelo Cav. Rodolfo Crespi, hospedando-se em uma casa particular, especialmente preparada para recebê-la. Mais tarde seguiu para o palacete Crespi, tomando parte em um jantar íntimo que lhe foi oferecido por aquele Cavalheiro.
> (1/7/1908)

Simpática ao Brasil e aos brasileiros, Tina di Lorenzo incluiu no repertório, ao lado da indefectível *A dama das camélias*, a peça *O dote*, de Artur Azevedo. O comentário é favorável ao espetáculo:

> A sra. Tina di Lorenzo foi uma Henriqueta ideal. O seu talento privilegiado criou admiravelmente a personagem idealizada pelo autor e Carini pode estar perfeitamente ao seu lado, no papel de Ângelo, a que deu extraordinário vigor. Merece especial menção o sr. Cussini, a quem foi distribuído o papel simpático, porém dificílimo para um ator estrangeiro, o "pai João". A introdução deste tipo na peça, pelo sr. Artur Azevedo, é, a nosso ver, uma idéia felicíssima. "Pai João" ficará no teatro nacional como a homenagem a esta infeliz raça negra, hoje tão desprezada pelos que enriqueceram à sua custa, essa mesma raça que deu tantos exemplos da mais nobre dedicação. (10/7/1908)

Infelizmente, pouco público sensibilizou-se com esse carinho demonstrado pelo Brasil.

No Santana estreou ainda, nesse ano, com sucesso enorme, Fregoli, classificado como transformista. Em *Paris concert* ele é um verdadeiro "café cantante". Faz o Mágico, o Excêntrico, a Cantora Lírica, a Cançonetista, a *Diseuse*, o Músico, o Hipnotizador, o Malabarista e o Maestro.

REPERTÓRIO BRASILEIRO

Uma visita significativa a São Paulo foi, em março de 1909, a da Companhia Dramática do Teatro da Exposição, estreada no Rio, no ano anterior, com um repertório fundamentalmente brasileiro. *O Estado* comenta que, "apesar da crise por que está passando o teatro nacional, os artistas constituíram-se em empresa, de que todos são societários, e empreenderam a louvável tarefa de representar de preferência peças nacionais e uma ou outra estrangeira" (24/3/1909). O repertório se compõe de obras como *Quebranto* e *A nuvem*, de Coelho Neto; *O dote* e *O genro de muitas sogras*, de Artur Azevedo;*As doutoras*, de França Júnior; *O noviço* e *Os irmãos das almas*, de Martins Pena; *Sonata ao luar*, de Goulart de Andrade (medalha de ouro da Exposição); e *Um duelo no Leme*, de José Piza (também medalha de ouro da Exposição), além de outros títulos, entre os quais *A dama das camélias*. Lucília Peres, Gabriela Montani, Estefânia Louro, Ferreira de Sousa são alguns dos nomes do elenco, cuja direção "interna" é de Álvaro Peres e, "externa", de L. Marzullo. *O dote*, conhecido em São Paulo apenas no desempenho de Tina di Lorenzo, teve nessa primeira apresentação em português um rendimento magnífico.

Outra peça brasileira enriqueceu o repertório de um conjunto italiano, em 1909: Clara della Guardia levou aqui *A muralha*, de Coelho Neto. Mas, infelizmente, não havia cinqüenta pessoas no teatro... Depois de *Marcha nupcial*, de Bataille, a companhia encenou *A filha de Iório* e um D'Annunzio inédito para nós:

> *La nave*, que deslumbrou pelos "efeitos maravilhosos": [...] do prólogo ao último ato, a gente assiste a uma sucessão de quadros – águas, naves, figuras, tudo nos dando a imagem de um povo de longínquas idades que na infância da vida se agita e dos símbolos de sua religião. Escrita em decassílabos brancos, a peça desdobra-se em sonoridades dulcíssimas por entre uma pompa gloriosa de elementos cênicos. (21/4/1909)

As operetas, levadas pela Companhia Vitale, no Santana, têm a concorrência da revista *Cá e lá*, apresentada no Politeama por Dias Braga, com Brandão, Colás e Peixoto no elenco. Depois, a Companhia de Operetas Lahoz (com *Os granadeiros* e *A viúva alegre*) e Ferenczy (com *O vendedor de pássaros*) passam a ser os sucessos.

Como explicar a falta de público para Réjane? – pergunta *O Estado*: "Nem a comédia romanesca, nem a tragédia burguesa, nem a comédia, nem o *vaudeville*. Nenhuma consegue excitar a curiosidade do público, que enche os cinematógrafos". No repertório, distingue-se *La parisienne*, de Becque, cuja fórmula se resume, segundo o crítico, "na observação sincera da vida". É esta – continua ele – "a verdadeira concepção do teatro contemporâneo, correspondente às necessidades e aos intuitos da arte social. E assim deve ser a arte de nosso tempo. *La parisienne* é um primor de fatura" (12/7/1909).

No segundo semestre de 1909, proliferam os grandes do teatro francês e italiano, como Le Bargy, Gabrielle Dorziat, Sylvie, Emma Gramatica (é dela a primeira fotografia, na seção "Palcos e circos", do *Estado*, em 5 de agosto de 1909), Ruggero Ruggeri, Nina Sanzi. Nina Sanzi é uma mineira da Freguesia do Carmo do Rio Verde (Sebastião Ferraz), que, com a idade de 7 anos, foi para a Europa estudar canto. A conselho da professora, passou a dedicar-se ao teatro, figurando num elenco dirigido pela Duse. Depois, na França, é alvo de um artigo elogiosíssimo de Edmond Piccard, que surpreendeu mesmo os brasileiros, ignorantes de sua existência.

Nina Sanzi apresentou-se no Santana com *Magda*, de Sudermann, *A Gioconda*, de D'Annunzio, e também, entre outras obras, *O escândalo*, de Medeiros e Albuquerque, a cujo "diálogo falta a natural vivacidade e interesse, o preciso brilho, se bem que o autor seja um encantador *causeur*, um fino humorista, manejando com extrema delicadeza a ironia" (28/9/1909). Na *Gioconda*, Nina "deu-nos uma Sylvia original. E mais profundamente humana. Enquanto que a Duse é mais requintadamente estética" (24/9/1909).

Essa estranha atriz ítalo-franco-brasileira, nascida Afonsina Capelli Camarão, segundo Lafaiete Silva, em sua *História do teatro brasileiro*, suicidou-se, no Rio de Janeiro, atirando-se ao mar.

Na *troupe* de Nina Sanzi veio Giacinta Pezzana, famosa atriz com a qual, na verdade, Eleonora Duse se iniciou no teatro. Sua atuação em *Tereza Raquin*, de Zola, mereceu atenção especial do crítico: "Extraordinário [...] desde o ataque de paralisia, que por si só é um primor de naturalidade, até a cena crudelíssima no 4º ato em que o olhar traduz com profunda e extraordinária verdade tudo que se passa na alma daquela mãe, sedenta de vingança" (5/10/1909).

Anatole France, em visita a São Paulo, felicitou vivamente Ramos de Azevedo pela construção do Teatro Municipal, cujas obras conheceu. (O escritório de Ramos de Azevedo projetou e construiu a casa de espetáculos, com a participação dos italianos Domiciano Rossi, arquiteto, e Claudio Rossi, responsável pelos ornamentos.) *O Estado* anota que o escritor francês teve oportunidade de dar aos presentes "uma esplêndida lição de estética e de crítica artística, em relação à arquitetura [...]. Anatole France descobriu, para o auditório atento, belezas ignoradas e dificuldades vencidas pelo arquiteto, de que os leigos mal poderiam suspeitar" (6/8/1909).

Em 1909, inaugura-se o Cassino, construído na rua 11 de junho. O trabalho do arquiteto Alexandre Albuquerque obedece ao "estilo mourisco, onde a onde, alternado pelos processos da arte moderna" (26/8/1909). Pode servir tanto a uma companhia dramática, quanto a um circo de cavalinhos ou a um rinque. A lotação é de 1.158 pessoas, assinalando-se também o palco amplo. Ainda em 1909, inaugura-se o Teatro São José (o segundo com esse nome) com a opereta *A geisha*, pela Companhia Lahoz. Informa-se que ele é "profundamente iluminado à luz elétrica".

DOMÍNIO DA OPERETA

A opereta domina a temporada de 1910, com as apresentações de Lahoz, Ettore Vitale, Companhia Italiana de Operetas (Marchetti), Fantoches Líricos, Companhia de Operetas e Revistas do Teatro Avenida de Lisboa, Companhia Papke, Companhia Sagi–Barba e Taveira, desfilando um vasto repertório. Os conjuntos estrangeiros, que nos procuravam muito, têm mais facilidades para as visitas, nesse ano, por causa de organizações ligadas à Europa, que formaram uma espécie de truste teatral. Até o cinematógrafo anuncia *A geisha*, com interpretações de Matheus, Colás e Leonardo, e cenários de Crispim Amaral.

Muitos elencos exibem-se ao mesmo tempo e parece que há público para todos, embora, às vezes, se façam restrições às Companhias e à falta de exigência do público. Publica-se em "Palcos e circos":

> Antigamente, exigia-se dos intérpretes da opereta uma pouca de voz, espirituosa e espontânea, e quando a *mise-en-scène* era luxuosa e de efeito, era ouro sobre azul. Hoje as coisas mudaram, se não completamente, ao menos em grande parte. O que o público deseja antes de tudo é

> uma encenação luxuosa e pitoresca, vestuários ricos e deslumbrantes, e uma marcação que dê especialmente aos finais dos atos a composição e a distribuição de um quadro do gênero. Quanto à voz parece que o público não lhe liga já grande importância. (17/9/1910)

Desde aquela época a crítica reclamava do nível das revistas. A Companhia Silva Pinto foi bastante atacada: "*Pega na chaleira*, revista de costumes cariocas, é calcada nos velhos moldes de tão pouco artístico gênero teatral, que devendo de há muito estar morto e enterrado, surge de vez em quando, por aí, cada vez mais combalido de melancolia, apegando-se a custo às pilhérias, *au gros sel* [...]" (13/3/1910).

O POLÊMICO STRINDBERG

Representaram o gênero dramático, ainda em 1910, a Companhia Italiana de Giovanni Grasso, considerada muito boa, companhias alemãs e as portuguesas dos Teatros D. Maria e D. Amélia, de Lisboa. O elenco do D. Maria, formado por atores portugueses e brasileiros (do Teatro Municipal do Rio, segundo os anúncios), despertou maior interesse, encenando inclusive um polêmico Strindberg, que provocou o seguinte comentário:

> Não sabemos se a companhia luso-brasileira, que ontem se estreou com o drama em três atos *Pai*, andou avisada. A maioria do nosso público vai ao teatro para passar mais ou menos divertidamente a noite. Cansado durante o dia de labutar pela vida, a comédia e o drama agradam-lhe se não o obrigam a grandes esforços de inteligência para apreender toda a psicologia dos personagens, nem demasiada atenção para ir seguindo o desenvolvimento da ação, a luta dos sentimentos e das paixões, a interferência dos temperamentos e a ação recíproca dos caracteres [...]. Tudo que pela audácia e crueza da verdade real vai chocar o conservadorismo da assistência, os seus hábitos, os seus costumes, ainda que reconheçam em tudo isso a realidade total e irredutível, o que obriga esses espectadores a querer detidamente, a raciocinar calmamente e a determinar-se pela solução que lhes é apresentada ou a revoltar-se contra ela; tudo isso deixa de divertir, de alegrar o espírito preocupado com outros assuntos muito mais práticos e utilitários. (24/6/1910)

Complementa Strindberg, estranhamente, *O gaiato de Lisboa,* "eterno" sucesso da atriz Adelina Abranches, que por muitos e muitos anos virá ao Brasil, trazendo como cavalo de batalha a peça. Da criação, diz o crítico do *Estado*:

> Nada valeria se não fosse Adelina Abranches que se meteu na pele de um garoto, cuja vivacidade e desembaraço, aqui e ali, impregnados de uma vaga emoção, são traduzidos admiravelmente. Só nos lembramos de uma criação comparável à da distinta atriz: a de Suzanne Desprès em *Poil de carotte* [...]. (24/6/1910)

O conjunto do D. Amélia, que inicia a temporada despretensiosamente, deixa para o final o *Hamlet,* de Ângela Pinto, que não impressiona o crítico: a atriz "dá ênfase à loucura de Hamlet, ao seu instinto de vingança apenas" (14/8/1910).

A opereta *O conde de Luxemburgo* é ouvida pela primeira vez em São Paulo. Uma companhia alemã, já bem conhecida do público (Papke), levou-a, como segunda récita da temporada.

PRESENÇA ESTRANGEIRA

Vinte e uma companhias estrangeiras estiveram em São Paulo, em 1911: onze italianas, seis portuguesas, duas alemãs e duas francesas. E uma companhia lírica infantil, que pela primeira vez recebe o comentário que sempre deveria ter merecido esse gênero de apresentação: "É uma crueldade forçar as laringes ainda imperfeitas, com esses exercícios prolongados de duas a três horas por noite. Eram necessárias leis que protegessem a criança [...]" (26/8/1911).

O público ítalo-paulista quase tem o seu teatro próprio, além dos famosos grupos amadores. E de todos os gêneros, pois são muito variadas as companhias que nos visitam. A Companhia Città di Napoli (dialetal, dirigida por Carlo Nunziata) ocupou o Moulin Rouge, enquanto a Companhia Veneziana, dirigida pelo ator cômico Zago (*L'Onorevole Campodorsego*), o Politeama. O conjunto de Renzi–Gabriel parecia inteiramente devotado a Michel Zevacco. Mimi Aguglia, apesar da fama, decepcionaria um pouco. Seu repertório inclui os pratos de resistência da época: *O ladrão*, de Bernstein (essa peça tem como personagem um brasileiro, que é um fazendeiro rico), *A filha de Iório* e *La*

Fiaccola Sotto Il Moggio, de D' Annunzio. Os outros elencos italianos dedicavam-se mais a operetas.

Dominam os conjuntos portugueses de operetas, mágicas e *vaudevilles*: José Ricardo, o que mais sucesso obteve, Alves da Silva, Companhia de Teatro da Rua dos Condes e Taveira, com Palmira Bastos. A companhia dramática mais apreciável foi a do Teatro Nacional, com Pato Muniz, embora encenasse um *Kean*, que era um "pulo muito alto para ele", resignando-se depois a menores vôos, como a famigerada *Miquette e Mamã*. Brandão Sobrinho ofereceu um repertório popular: *Mulher ou soldado, O periquito, Uma sessão de espiritismo, O primeiro marido de França*, etc. E os preços eram muito acessíveis, desde os 6 mil-réis das frisas aos 500 réis das gerais, em duas sessões diárias, às 20h00 e às 21h30.

COMPANHIA TEATRAL PAULISTA

Logo no início de 1911 formou-se uma Companhia Teatral Paulista, dirigida pelo ator Serra e da qual faziam parte a atriz Pepa Ruiz (já com mais de 50 anos) e o ator Machado (famoso intérprete, também conhecido como Machado Careca, um dos mais aplaudidos cômicos do seu tempo, vindo de Portugal para o Brasil com 11 anos de idade). O repertório compunha-se de velhos sucessos, como *Tim-tim por tim-tim* e *A capital federal*. Sobre o elenco, diz o crítico do *Estado*:

> É claro que o grupo de artistas não tem a pretensão de regenerar o teatro nacional, se é que ele existe, e muito menos o de estabelecer novas correntes de estética teatral modificando o gosto do público. As aspirações da Companhia que ontem se estreou, e com sucesso, são mais modestas. Levar à cena uma ou outra produção de atores nacionais, fazer a reprise de algumas peças escolhidas dentre as que mais agradaram ao público [...]. E não é prova de pequena coragem afrontar assim a indiferença do público. A *mise-en-scène* é decente. Os preços são módicos.
>
> (7/1/1911)

Uma notícia divulga que, no Santana, a Trindade Artística-Literária Phoca, Chabi e Colaço, de que faz parte a atriz Jesuína Saraiva, dará um único espetáculo, que deve despertar interesse "pela sua originalidade".

> João Phoca, o espirituoso conferente, discorrerá sobre diversos temas humorísticos; Chabi recitará monólogos e poesias de artistas brasileiros e portugueses, e representará uma comédia em um ato, com Jesuína Saraiva; Jorge Colaço fará retratos-*charges* dos homens mais em evidência nas letras, nas artes e na política do Brasil e Portugal, especialmente do meio paulista. (21/9/1911)

Fez tanto sucesso esse tipo de representação que, por algum tempo, muitos "trios" percorrerão sistematicamente os teatros de São Paulo, recitando, fazendo conferências, cantando e caricaturando. (Aliás, o pintor-cenógrafo Paim, que por tantos anos acompanhou o desenvolvimento do teatro paulista, vê nesses trios "um longínquo alvorecer do teatro brasileiro de costumes".)

INAUGURA-SE O MUNICIPAL

No dia 12 de setembro de 1911, inaugurou-se o Teatro Municipal, cujo principal responsável, Ramos de Azevedo, deu nome à praça em que ele se encontra. A notícia diz: "Hoje, com 400 mil almas, com doze jornais diários, com uma grande quantidade de escolas de todos os graus, uma biblioteca, com associações literárias e científicas, com uma vida intelectual relativamente intensa, São Paulo tem um grande, um formoso teatro moderno" (12/9/1911). O teatro ocupa uma área de 3.609 metros quadrados e a lotação é de 1.816 lugares (mais tarde reduzida para 1.665, por uma reforma que melhorou a visibilidade dos espectadores). Aberto com *Hamlet*, ópera de Ambroise Thomas, na interpretação de Titta Ruffo e Maria Pareto, o Municipal tem gravada uma placa comemorativa em latim.

O comentário mostra o espírito com que foi recebida nossa primeira casa de espetáculos:

> O Municipal, marco representativo do caminho feito, será também – salvo o que pareça haver de retórica na frase – um farol a facilitar a marcha futura. Desaparece agora uma das não menores dificuldades que havia para o estabelecimento regular das temporadas líricas em São Paulo e para o desempenho completo das peças, com todos os recursos de montagem, por grandes companhias. Iniciado o funcionamento, uma pequena revolução se fará nos hábitos da sociedade paulista, e é de crer que seja agora essa sociedade a primeira a reclamar e a exigir a nobre diversão,

> com a possível freqüência, no esplêndido recinto onde não só a arte resplandece, magnificada, mas também a graça radiosa dos colos vestidos de jóias e a alvejante elegância dos peitilhos emoldurados pela gola negra das casacas. (12/9/1911)

Muito antes da inauguração do teatro, manifesta-se uma certa preocupação com o destino da administração para a nova casa de espetáculos. Afirma uma nota publicada no *Estado* em 10 de janeiro:

> O novo prefeito, de acordo com a nova Câmara, cuidará sem dúvida de dar ao Teatro Municipal a administração mais conveniente. O conselheiro Prado teve uma boa idéia: entregá-lo a uma comissão de elementos capazes que o administrasse gratuitamente [...]. Há quem julgue que o melhor meio de administrá-lo será o de se lhe dar um diretor que tenha sob suas ordens o pessoal técnico. Em outros termos fazer do Teatro uma repartição pública. É a maneira usada em muitos lugares. Mas quem entre nós será capaz disso? [...] Administrar e dirigir um teatro é coisa bem diversa de administrar e dirigir um matadouro, um mercado ou mesmo o Araçá! Se seguir o caminho de fazer do Teatro uma repartição há de se arrepender!

O CINEMATÓGRAFO

O cinematógrafo invade os divertimentos. O Bijou anuncia, em 1912, a exibição de grande filme de 1.500 metros, da Casa Polar Filmes: *Os quatro diabos*. Informa a publicidade que, "além de ser um emocionante drama, essa importante fita apresenta-se com uma *mise-en-scène* luxuosa, sendo considerada uma das melhores produções cinematográficas dos últimos tempos. Será também apresentado o engraçado filme do Pathé: *O bigodinho vai casar*". Enquanto os cinemas se encarregam dos dramas, o teatro se diverte com as operetas, a cargo das companhias italianas e portuguesas. E se espalha pelo Variedades (antigo Moulin Rouge), Rio Branco e Bijou um repertório modesto, de Raul Pederneiras ao que Artur Azevedo tem de mais simples, além de um grande número de anônimos responsáveis por pequenas comédias que muitas vezes abrem ou terminam as exibições cinematográficas.

TEATRO REGIONAL

O Variedades, no primeiro semestre de 1912, faz duas sessões, com programas variados. O Rio Branco, na rua General Osório, entremeia canções com pequenas peças, na interpretação de Aldo Zaparolli, José Duarte, Elvira Benevente e do cômico Arruda, que tem "uma excelente atuação" no *Quincas Teixeira*. É o teatro regional que surge, timidamente, vestido a caráter e com atores paulistas. Note-se – a observação é também de Paim – que as pequenas peças regionais começaram a ser montadas em teatros próximos às estações. Evidentemente, para agradar aos interioranos, que vinham à capital para fazer seus negócios. Caberá ao ator Sebastião Arruda "oficializar" o gênero, que já empolgara a literatura de Valdomiro Silveira e que dará, em 1918, *Urupês*, de Monteiro Lobato.

GUITRY

Dos elencos estrangeiros, o de Lucien Guitry é o que entusiasma o crítico do *Estado*: "Na cena contemporânea francesa, Guitry é atualmente o artista de maior nome, o que mais alto elevou essa arte sóbria e natural de compor um caráter, recontando-o com firmeza e vigor" (12/7/1912). Três peças de Bernstein estão no repertório, que faz imenso sucesso no Municipal. Mas Clara della Guardia não fica atrás. Bernstein, Bataille e Dumas Filho mostram, em italiano, o teatro francês preferido do público. A Companhia de Óperas e Operetas Scognamiglio–Caramba passa do São José para o Colombo, fazendo o que se tornaria comum: a excursão pelos diversos bairros, com um repertório apropriado para cada um deles.

Entre os sucessos locais contam-se *Cuide de Amélia*, de Feydeau (anunciada como "gênero livre"), *Pra burro*, revista de costumes paulistas, e a burleta *João Cândido*. Estranho que o autor de *João Cândido* "tenha apenas visto no valoroso herói da abolição da chibata (naquele momento, em plenos tormentos, no Hospício de Alienados, na praia Vermelha) um motivo para fazer graças [...]".

INCENTIVO MUNICIPAL

Pela primeira vez São Paulo, por meio do poder municipal, incentiva o teatro. No final de 1912, veio à cidade o empresário Eduardo Vitorino, para tratar de uma temporada de sua companhia, que havia representado no Teatro Municipal do Rio, com subsídio da prefeitura local. Ele se sentiu estimulado pelo projeto apresentado na câmara dos deputados de São Paulo, concedendo o auxílio de 20 contos de réis à Companhia Nacional, desde que fossem encenadas, pelo menos, duas peças de autores paulistas. Sua idéia era a de trazer o seu conjunto depois da segunda quinzena de maio, até fins de junho do ano seguinte.

A prefeitura auxilia a companhia, isentando-a do pagamento do aluguel do Teatro Municipal, de impostos e das despesas com iluminação e pessoal encarregado do serviço interno. Augusto Barjona, Gomes Cardim e Mário Tavares vão formar a comissão julgadora das peças a serem representadas em São Paulo. O projeto do deputado Mário Tavares prevê ainda, além dos 20 contos de réis para a Companhia Nacional, a concessão de prêmios de 3 contos de réis e 2 contos de réis para os dois melhores trabalhos apresentados por escritor paulista. Julgadas em condição, as duas peças paulistas serão apresentadas pela Companhia Nacional, cuja empresa se obriga a mandar pintar cenários novos, na importância nunca inferior a 10 contos de réis.

O Estado de 18 de fevereiro de 1912 reproduz uma entrevista concedida pelo poeta Alberto de Oliveira ao jornal *O País*. Nela, depois de mencionar os valores da nossa história dramatúrgica, as influências recebidas por Coelho Neto e Goulart de Andrade, a mediocridade de nomes como Bataille e Donnay, ele afirma que, em tese, é pelo cosmopolitismo literário, "porque a arte é um patrimônio universal". Mas pensa que os novos escritores devem ser nacionalistas, sob certo ponto de vista... para ser brasileiro basta que o escritor "sinta" como brasileiro... "Quais os meios de promover o engrandecimento do teatro nacional?".

> Reduzo isto a uma questão muito simples: a educação do ator brasileiro. Isto não só podemos conseguir com o resultado de um grande esforço nacional e metodizado. Como centro, onde se desenvolva este esforço, outro não temos agora senão a Escola Dramática. Para ela se devem volver, pois, todas as nossas simpatias. Se os senhores que guiam pela imprensa a opinião do público afirmarem *a priori* que a Escola Dramática é

improducente e que a prefeitura gasta ali inutilmente o nosso dinheiro, grande parte de probabilidade de um êxito estará perdida.

DESCENTRALIZAÇÃO

Espalham-se pelos bairros as casas de espetáculos. O Municipal, o São José, o Variedades e o Apolo servem à Consolação e à Vila Buarque. Na Brigadeiro Luís Antônio inaugura-se, em 1913, o Palace Théâtre, que dispõe de quarenta frisas, quarenta e cinco camarotes, uma platéia de setecentos lugares e uma galeria de seiscentos. Na praça João Mendes está o Pathé. Na rua General Osório, o Rio Branco; nos Campos Elísios, o Coliseu; e, no Brás, o célebre Colombo. Em dezembro, inaugura-se um novo cassino. O Antártica, na rua Anhangabaú.

Alguns deles também funcionam como cinema. Aparelhados para teatro, passam muitas vezes a acolher companhias, dando à vida teatral uma dinâmica nunca vista. Numa mesma temporada, os elencos percorrem essas diversas zonas, adaptando muitas vezes o repertório ao gosto local. Clara della Guardia, por exemplo, apresenta Bataille no Municipal, D'Annunzio nos Campos Elísios e Sardou e Dumas Filho no Colombo.

A primazia cabe mais uma vez, nesse ano, às companhias italianas: Vitale, Novelli, Città di Milano (companhia de operetas, denominada também Juvenil Italiana, que inaugura o Palace Théâtre com *A princesa dos dólares*), Scognamiglio–Caramba, Companhia Italiana de Comédias (Almirante) e os grandes: Zacconi, Tina di Lorenzo e Clara della Guardia. Houve também espetáculos de elencos franceses (com nomes pouco conhecidos, como André Deed e Marthe Regnier), espanhóis, alemães e portugueses em grande número – José Loureiro, Aura (*A menina do chocolate*) e Adelina Abranches, Grijó e Chabi – e, provavelmente pela primeira vez, uma companhia israelita de variedades.

ZACCONI

Zacconi causa um impacto. Estréia, no Municipal, com *I Disonesti*, de Rovetta, e *D. Pedro Caruso*, de Roberto Bracco. Sobre ele, afirma a crítica:

> Nesse farrapo humano que é D. Pedro Caruso, Zacconi põe em contribuição todos os recursos de sua arte, abeberada de realismo, duma exatidão

> de placa fotográfica, fixando num admirável flagrante de verdade os mais insignificantes gestos, as mais fugidias atitudes [...]. Dessa criação genial, amassada de grotesco e de piedade, de asco e de amoroso carinho, não se destaca esta ou aquela cena: admira-se e aplaude-se o artista, que tão prodigiosamente nos dá, assim, uma ilusão de vida. (10/6/1913)

No *Cyrano*, a crítica distingue as características do ator e da obra de Rostand:

> [...] perfeitamente humano [...] é quase um homem do nosso tempo. A não ser na famosa cena do balcão a que Zacconi imprimiu todo o sentimentalismo alambicado, que ela exige, o ilustre artista esteve muito aquém da exata compreensão do papel. Mas não lhe queremos mal pelo relativo insucesso de ontem; a sinceridade e o verismo de sua arte traíram-no e nada mais. Antes assim. (16/6/1913)

COMPANHIAS BRASILEIRAS

Das companhias brasileiras, a maioria ficou em revistas e burletas, e somente no final do ano houve apresentações da Dramática Nacional, no São José, e de outro conjunto de teatro declamado, dirigido por João Barbosa. Sobre a Dramática Nacional, observou a crítica: "O que [ela] precisa é um outro repertório, isto é, peças do nosso tempo. Os dramalhões e os melodramas não são para as platéias de hoje" (novembro/1913). O mesmo comentário serve ao conjunto de João Barbosa, como se pode ver pelo seu repertório: *A cantora das ruas*, drama de Gaston Marat; *O conde de Montecristo*, *Anjo da meia-noite* e *As duas órfãs*.

O movimento é intenso, mas parece ter perdido muito em qualidade. Chabi é sempre o mesmo grande ator, vindo dessa vez, cantando, com uma companhia de operetas. Aura e Adelina dividem-se entre *A menina do chocolate* e *O gaiato de Lisboa*. O desempenho de Adelina em *O gaiato de Lisboa* marcou vivamente seus admiradores, a ponto de levá-los, quase quarenta anos depois, ao ver o desempenho de Cacilda Becker no TBC, em *Pega fogo*, a falar: "Tão bom quanto Adelina Abranches em *O gaiato de Lisboa*".

No Bijou, a modesta Companhia Leite e Pinho tenta ainda fazer um "teatrinho" paulista: *De noite, todos os gatos são pardos*, *O casamento de Pindoba* e *Batizado de Pindobinha Filho*. No Conservatório apresenta-se o Trio Alegre, formado por Phoca, Raul e Luís. Uma nota informa que o ator Roque, decano dos artistas dramáticos portugueses, leciona agora no Conservatório...

SALAS EM FUNCIONAMENTO

Abrigando companhias cariocas, paulistas (uma ou duas), portuguesas, italianas e espanholas, funcionavam em São Paulo, em 1914, os següintes teatros: Roma (na rua Barra Funda), Palace Théâtre, Apolo, Politeama (sempre variedades), Colombo, São José, Municipal, Variedades, Coliseu, Campos Elísios, Royal, Pathé, Folies Bergères (café-concerto e filmes), High Life, Espéria (transformado por Sérgio Cardoso e Nydia Lícia, em 1954, no Bela Vista e, mais tarde, desapropriado para converter-se no atual Teatro Sérgio Cardoso, do governo do estado) e São Paulo (na rua da Glória, na Liberdade). Dispunha o Teatro São Paulo, destruído na década de 60 por motivos urbanísticos, de 1.036 cadeiras, 20 frisas, 36 camarotes e galeria com acomodações para oitocentos espectadores. Alguns dos teatros são edifícios próprios para cinema, só ocasionalmente ocupados por companhias teatrais.

A superprodução de operetas e revistas deixa completamente em segundo plano o teatro dramático, inclusive o *grand guignol*, que tentava impor-se ao gosto popular. *Eva*, *A casta Susana*, *A viüva alegre*, *A mulher ideal*, *A princesa dos dólares* e *Sua Majestade se diverte*, cantadas em várias línguas, sobretudo em italiano (a companhia espanhola Mercedes Tressolo traz *O noivo de Inês* e *A corte do rei faraó*, de gosto mais duvidoso).

O público não exigia novidade. O repertório era comum a todas as companhias, sem prejuízo para nenhuma. Interessavam aos espectadores, como na ópera, as diferentes interpretações, as diversas vozes, a riqueza do conjunto e as comparações que pudessem depois ser estabelecidas entre uns e outros intérpretes. Mais uma vez vem a São Paulo uma pequena atriz, a *piccola* Duse (Companhia Clara Zorda), que desempenha um repertório apropriado: *A mamã faleceu*, *O garoto de Paris*, *A irmã menor*. Não houve entusiasmo, já que a crítica reclamara "mais vivacidade e mais emoção". Dos elencos portugueses, o de maior êxito foi o de Adelina Abranches, com seu repertório de títulos fáceis: *A caixeirinha*, *O genro alegre*, *O gaiato de Lisboa*.

As companhias nacionais de operetas, *vaudevilles* e revistas são numerosas. Varia apenas a ordem de colocação dos gêneros, nos respectivos cartazes: Companhia de Revistas e Operetas, Companhia Nacional de Operetas, Revistas e

Mágicas, Companhia Nacional de Comédias, Revistas e Operetas. Entre elas assinalou-se a Companhia de Revistas, Operetas e Vaudevilles, que tinha ainda Brandão como principal figura. Os títulos sugerem o tipo dos espetáculos: *Não pode...*, de João Só, com música de Raul Martins; *O botão da calça*, *Flor de virtude*, *O pauzinho*, *Fandaguassu*, *A mascarada*, *Sempre no antigo*.

O GÊNERO LIVRE

Uma crítica bastante esclarecida de *O botão da calça* define uma situação:

> O nosso público felizmente não mostra grande predileção por este gênero reles de teatro. A concorrência às duas sessões não era grande. Mas se as empresas insistem em nos servir essas peças, que reúnem a pornografia à insipidez, não se queixem da miséria a que chegou o teatro nacional, se é que se pode chamar de nacional, as saladas indigestas que de vez em quando nos servem [...]. Não podemos nos conservar indiferentes ante semelhante degradação, mesmo que se trate de uma companhia modesta, e sem responsabilidade artística. O gênero livre, estúpida importação dumas bibocas parisienses freqüentadas por um público restrito e equívoco, é um dos sintomas da decadência a que desceu, no nosso país, a arte teatral. Contra essa arte inferior é que protestamos, e com ele o público que não aflui aos teatros onde ela se exibe. (janeiro de 1914)

A própria *A capital federal*, admirável burleta de Artur Azevedo, parece que foi "adaptada" a esse gênero, como se pode ler:

> Nós já tivemos o ensejo, mais uma vez, de dizer que essa jóia do teatro nacional somente conservou intactas a unidade de ação e as suas características de encantadora comédia de costumes, entretecendo a trama de uma espirituosa revista de ano, muito pouco tempo. Artur Azevedo – e com isso não queremos mal à memória do fecundo escritor teatral – teve que transigir com umas tantas imposições das empresas e o prurido de novidade mais ou menos escandalosa do público, sempre ávido de sensações novas, se bem que nem sempre do mais apurado gosto estético. Daí as alterações, os enxertos e os cortes que a encantadora burleta foi sofrendo com o correr dos tempos, de modo que as últimas edições de *A capital federal* não se parecem de modo algum com o original. Os tipos caracte-

> rísticos do "caipira mineiro", da ingênua Nicota, do simplório fazendeiro, do "cometa Gouveia" e do pândego e velho sátiro "Homem de Família" foram-se pouco a pouco deformando, até darem umas grotescas figuras sem significado algum artístico ou social. De modo que *A capital federal*, representada ontem, mutilada e *lachons le mot*, avacalhada, apesar dos esforços de Brandão e da faceirice de Zazá Soares, nem sombra nos pareceu ser da tão espirituosa burleta de Artur Azevedo, representada há tantos anos. (15/1/1914)

PRIMEIRA REVISTA PAULISTA DE SUCESSO

Coube a Brandão representar a primeira revista paulista de sucesso, no século XX: *São Paulo futuro*, de Danton Vampré e J. Nemo, com músicas do maestro F. Lobo. Danton Vampré, bacharel e jornalista, nascido em Rio Claro em 1892, e falecido na capital em 1949, acompanharia, por algum tempo, esse teatro paulista, explicável numa São Paulo que já existe há muito como cidade. Mas o teatro será paulista apenas pelo assunto, porque as fórmulas e a maneira de ser continuam firmemente cariocas.

O Estado dá destaque a essa estréia, publicando no dia 24 de abril de 1914:

> A peça, pelo que vimos ontem, em dois atos do ensaio geral, vai agradar francamente. Tem, como quase todas as revistas, um compadre, o caipira fazendeiro, que não conhece São Paulo. O fazendeiro encontra um velho amigo, o dr. Barriga Verde, que lhe serve de mentor, e ao redor desses dois personagens desenvolve-se toda a peça. O 1º ato inicia-se com a apresentação da Paulicéia e dos bairros da capital em coro, seguindo-se uma série de boas piadas e magníficos *couplets*. O ato termina com uma apoteose: "A alma da academia", vendo-se ao fundo o velho edifício da Faculdade de Direito. No 2º ato são trazidos à cena certos tipos populares; há aí críticas leves à Light, à guarda cívica, aos *chauffeurs*, às *chanteuses*, aos cinemas, aos teatros por sessões, etc. Nesse ato, que finaliza com uma apoteose ao remodelador da cidade, há um quadro de deslumbrante efeito, denominando-se "Os cavaleiros do luar". Um grupo de menestréis canta uma linda barcarola que empresta à cena grande beleza. No 3º ato, vêm os "foliões", aparição de novos tipos. A revista é toda recheada de lindos trechos musicais bem adaptados às diversas cenas. A marcação põe muita vida a esses três atos, que se escoam suavemente, salvo uma ou

> outra cena, onde o diálogo é um tanto carregado. Exceto esses pequenos senões fáceis de remediar, a revista foi bem tratada pelos autores que lhe puseram verve e chiste sem o *sel gros* tão comum em trabalhos desse gênero. No espetáculo de hoje faz sua estréia o ator Raul Soares. A *mise-en-scène* é de Brandão.

O espetáculo foi assistido, no dia 27 de abril, por Rui Barbosa.

> À sua entrada (com a esposa, o filho, o genro Batista Pereira e o senador paulista Alfredo Ellis), nas três frisas que lhe foram reservadas e que se achavam lindamente ornamentadas com bandeiras, o público prorrompeu numa extraordinária ovação [...]. Tão ruidosas foram essas manifestações que o espetáculo foi interrompido por instantes. Daí a momentos finalizava o ato com a apoteose ao grande brasileiro. Novas homenagens foram prestadas ao parlamentar Rui Barbosa pelo público e pelo elenco.

Em outubro, seria apresentada mais uma revista de costumes paulistas: *Só pra falar*, original de Cardoso de Meneses. "O autor, sem querer fazer literatura", afirma o crítico, "vestiu os três atos da peça com fatos da atualidade, calcando neles as suas impressões sobre os costumes de São Paulo, onde está residindo há alguns meses apenas".

Críticas ao serviço de águas, de gás e da Light; melhoramentos projetados, os cafés, os teatros, o jogo do bicho, a crise, os bairros, a moda, a imprensa, a polícia, os impostos, os políticos e até o futebol. Quarenta números de música, uns originais, outros adaptados – agradáveis e bem orquestrados, lindos trechos, como a "Habanera do Tangô", o duo da banana, o *couplet* da cigarra. O guarda-roupa é bem-acabado, feito pela casa *Au paradis des dames*. Satanella é a principal figura da *troupe*, secundada por Raul Soares, Edmundo Maia e Arruda. "A concorrência à primeira sessão, apesar da chuva, que caiu justamente na ocasião de se iniciar o espetáculo, foi numerosa" (10/10/1914).

Estréia quase no fim de 1914 a Companhia de Operetas e Revistas, anunciando-se como "a mais completa vitória do teatro popular" e tendo no repertório cinqüenta e oito peças. Dirigida por Leopoldo Fróis, que não participa do elenco, ela inicia a temporada com *Mimi Bilontra*, vindo a seguir *Chuá*.

Eduardo Vitorino, J. Gonçalves, Eduardo Leite, João Rodrigues e Meneses (no segundo semestre) foram os principais responsáveis pelas companhias em língua portuguesa. Abigail Maia, Luiz Moreira e João Phoca continuam percorrendo os cine-teatros com suas conferências e canções, num gênero que teve muitos adeptos. Abigail canta *Canção da ceguinha*, *Lição de maxixe* e *A polícia não quer samba no Catumbi*, enquanto João Phoca fala sobre *Papai, mamãe e bebês*.

Em meio a esse animado ano teatral irrompe em 29 de junho a notícia: "Telegrafam de Sarajevo, na Bósnia, anunciando que o arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do trono da Áustria-Hungria, e sua esposa, princesa Sofia, sucumbiram hoje, naquela cidade, após o segundo atentado de que foram vítimas, um após o outro." Estamos no limiar da Grande Guerra...

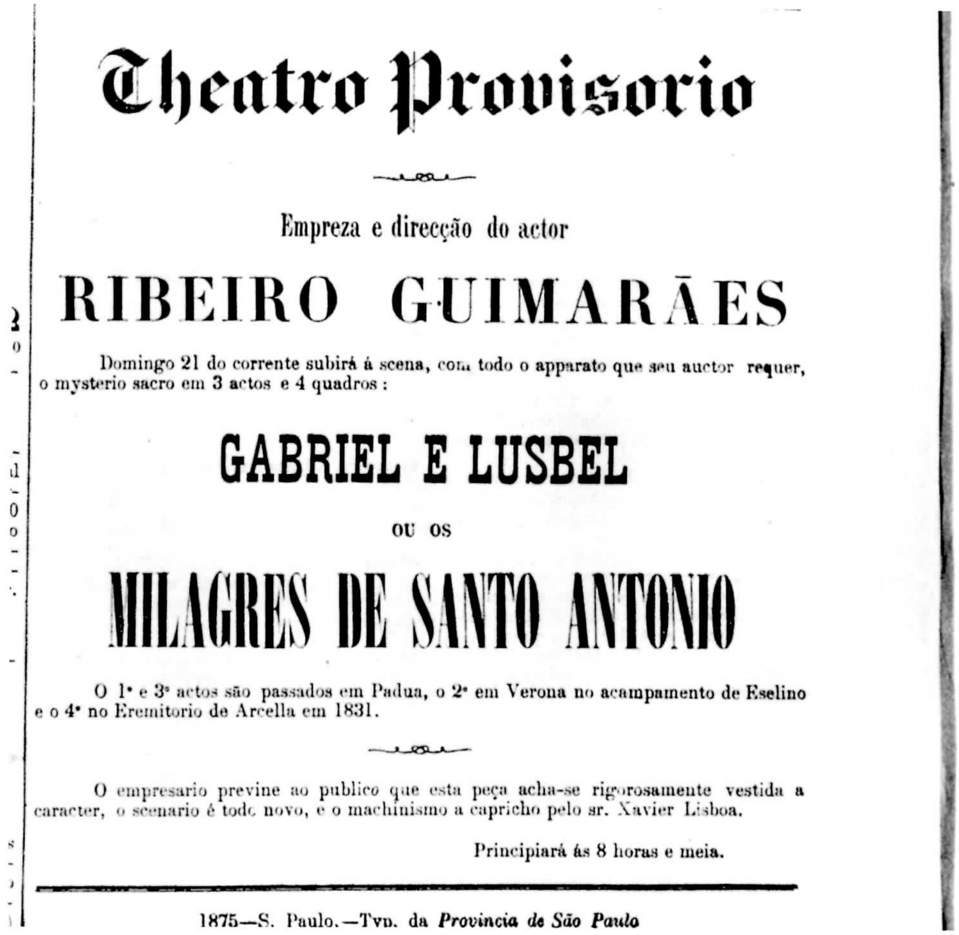
Conferências humorísticas com novo trio, formado por Bastos Tigre, Isabel Lopes e Trajano Vaz (apresentando-se após as exibições dos filmes); Abigail, Phoca e Moreira; uma opereta de título curioso (*Homens perigosos ou o anarquista*) pela Companhia dirigida por João Rodrigues; Arruda (já chamado "popular artista"); uma companhia carioca apresentando os autores Sacha Guitry e Feydeau; *A última do Dudu* (revista de Raul Pederneiras, aludindo certamente a Hermes da Fonseca); Aura Abranches e também Palmira Bastos, com grande público, são alguns acontecimentos da temporada de 1915.

LEOPOLDO FRÓIS

Em setembro apresenta-se Leopoldo Fróis com uma companhia que se denomina Nacional de Dramas, Comédias e Vaudevilles, estreando com *Mulheres nervosas*, de Blum e Toche, e que tem Lucília Peres como principal nome feminino. Diz o crítico do *Estado*:

> Muito embora não figure no elenco um núcleo forte de figuras de relevo, tratando-se como se trata de um conjunto nacional, organizado num país onde o teatro é todo feito de importação, com exceção de um grupo restrito de abnegados, que se esforça por conservar ao menos a sua tradição de arte indígena, a companhia merece todo o nosso apoio.
>
> (22/9/1915)

O repertório de Fróis ainda tem alguma pretensão, nessa época: *Delicioso casamento*, de Guitry; *Rajada*, de Bernstein; *O genro de muitas sogras*, de Artur Azevedo; *As doutoras*, de França Júnior; *A dama das camélias*, de Dumas Filho (que não despertou entusiasmo dessa vez).



Theatro Provisorio

Empreza e direcção do actor

RIBEIRO GUIMARÃES

Domingo 21 do corrente subirá á scena, com todo o apparato que seu auctor requer, o mysterio sacro em 3 actos e 4 quadros:

GABRIEL E LUSBEL

OU OS

MILAGRES DE SANTO ANTONIO

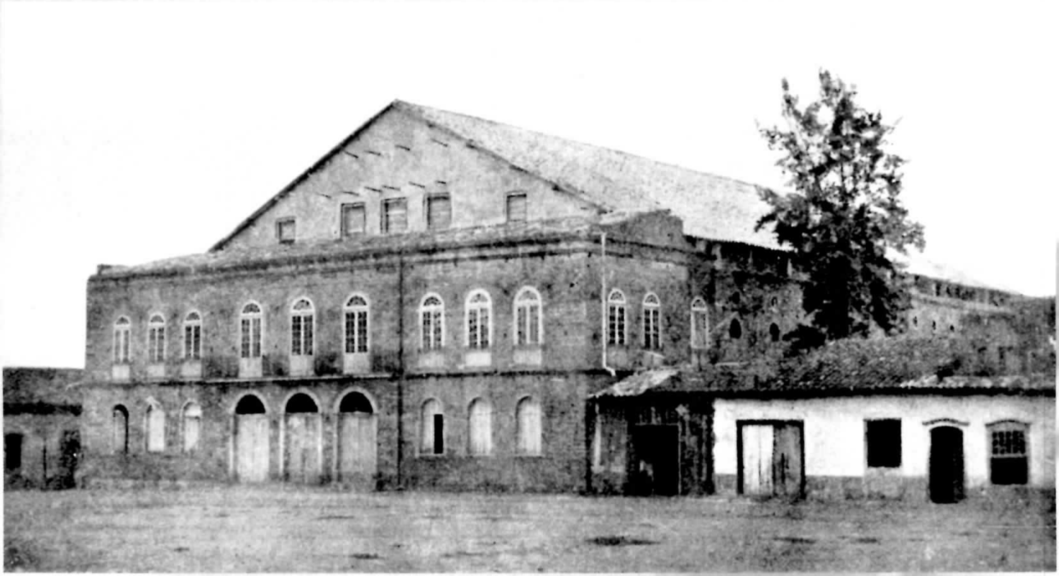
O 1° e 3° actos são passados em Padua, o 2° em Verona no acampamento de Eselino e o 4° no Eremitorio de Arcella em 1831.

O empresario previne ao publico que esta peça acha-se rigorosamente vestida a caracter, o scenario é todo novo, e o machinismo a capricho pelo sr. Xavier Lisboa.

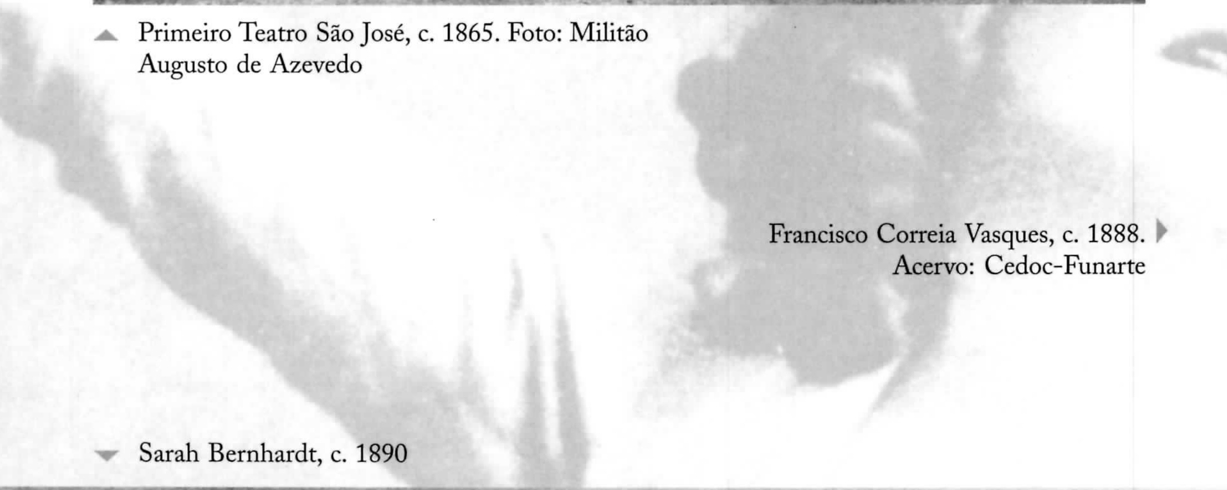
Principiará ás 8 horas e meia.

1875—S. Paulo.—Typ. da *Provincia de São Paulo*

Teatro Provisório. *Província de São Paulo*, 1875



Primeiro Teatro São José, c. 1865. Foto: Militão Augusto de Azevedo

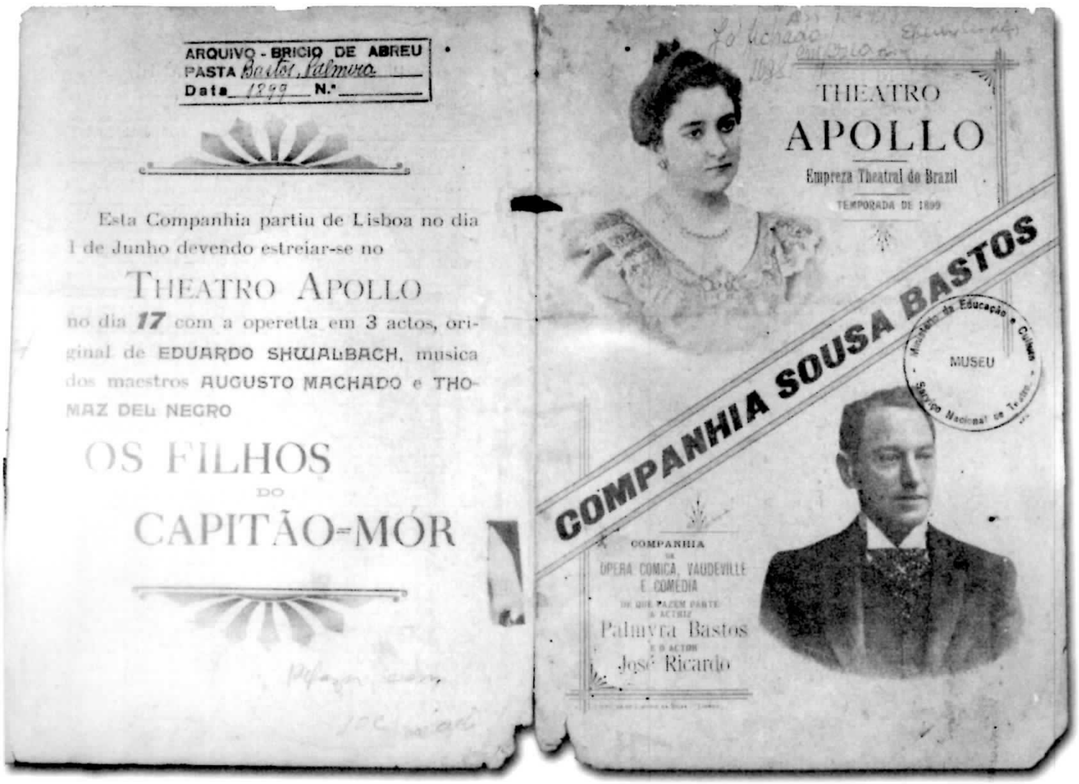


Francisco Correia Vasques, c. 1888.
Acervo: Cedoc-Funarte

Sarah Bernhardt, c. 1890

Hamlet, de William Shakespeare.
Na foto: Eduardo Brazão.
Foto: Eduardo Scarlatti. *A religião do teatro*,
Editorial Ática, 1945

Cia. Sousa Bastos-Palmira Bastos e José Ricardo,
1899. Acervo: Cedoc-Funarte



ARQUIVO - BRICIO DE ABREU
PASTA Bastos, Palmira
Data 1899 N.º

Esta Companhia partiu de Lisboa no dia 1 de Junho devendo estreiar-se no

THEATRO APOLLO

no dia **17** com a operetta em 3 actos, original de **EDUARDO SHWALBACH**, musica dos maestros **AUGUSTO MACHADO** e **THOMAZ DEL NEGRO**

OS FILHOS
DO
CAPITÃO-MÓR

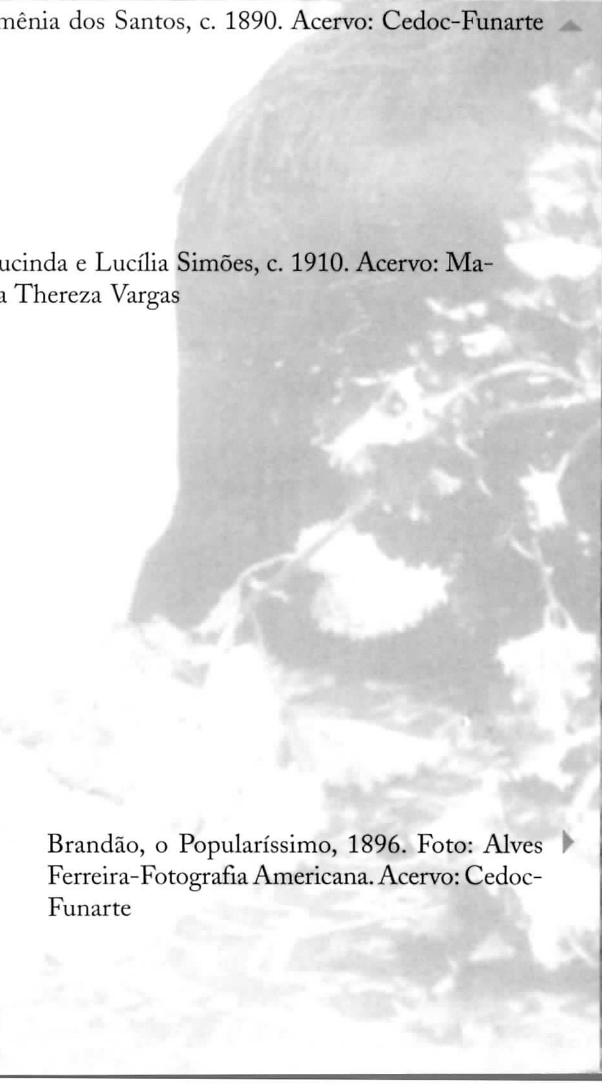
THEATRO
APOLLO
Empreza Theatral do Brazil
TEMPORADA DE 1899

COMPANHIA SOUSA BASTOS

MUSEU

COMPANHIA
DE
OPERA COMICA, VAUDEVILLE
E COMEDIA
DE QUE FAZEM PARTE
A ACTRIZ
Palmyra Bastos
E O ACTOR
José Ricardo

mênia dos Santos, c. 1890. Acervo: Cedoc-Funarte ▲



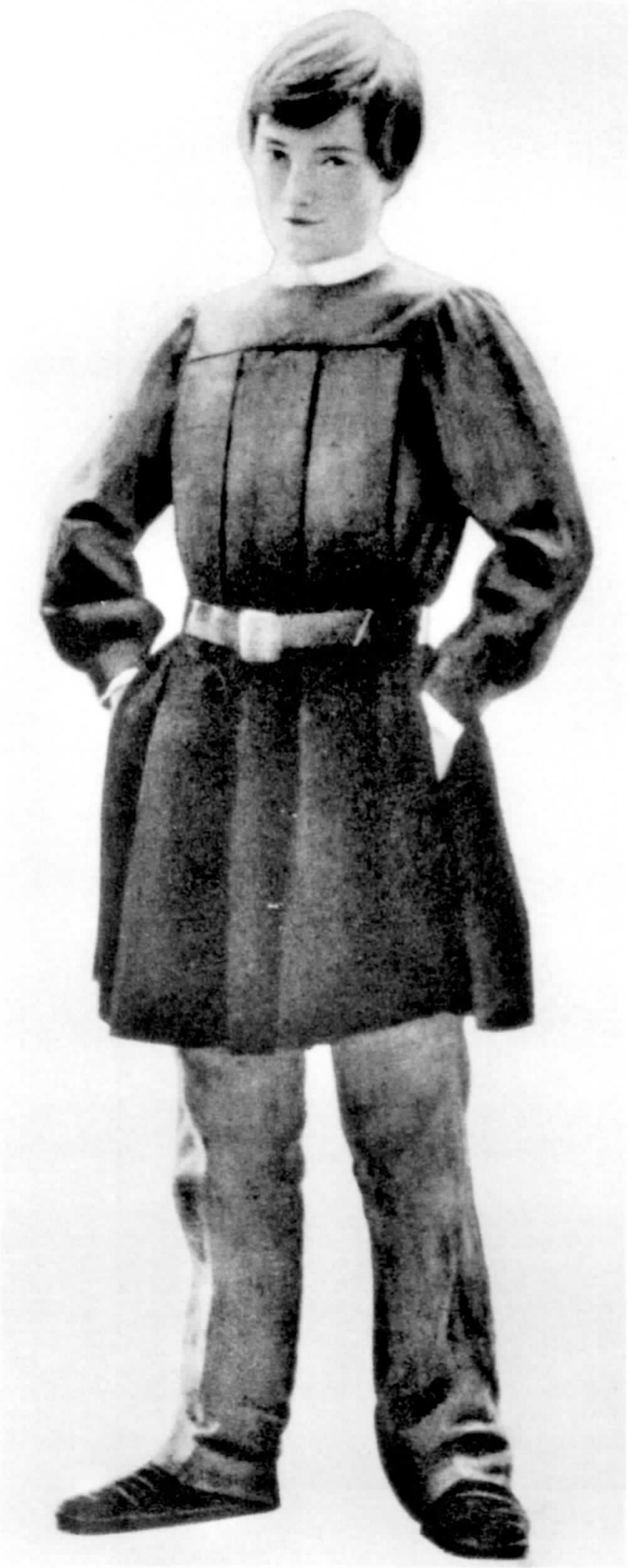
ucinda e Lucília Simões, c. 1910. Acervo: Ma-
a Thereza Vargas

Brandão, o Popularíssimo, 1896. Foto: Alves Ferreira-Fotografia Americana. Acervo: Cedoc-Funarte ▶

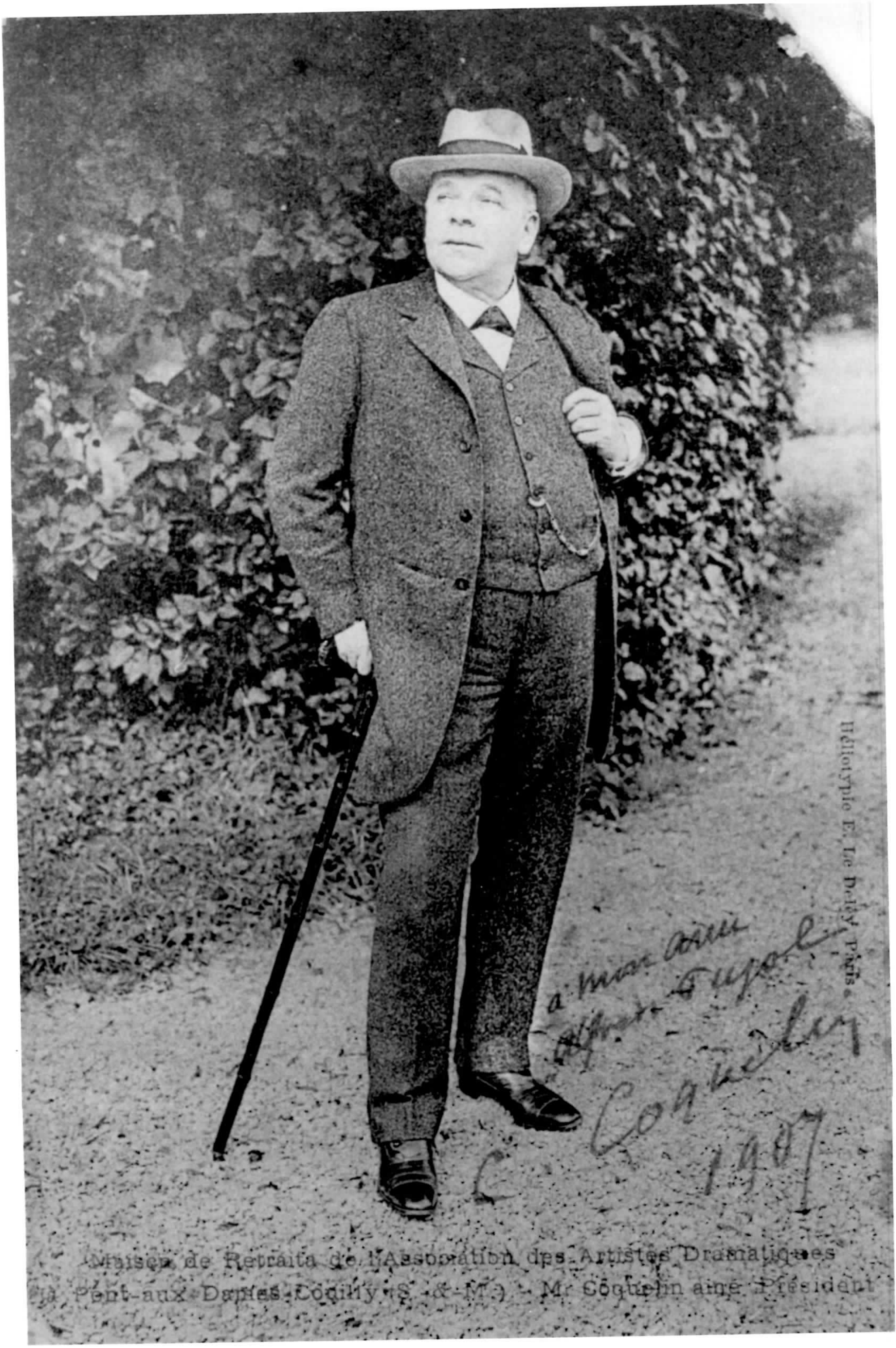
CLARA DELLA GUARDIA
Tournèe artistica - America del Sud

Clara Della Guardia

◀ Clara Della Guardia, c. 1909.
Acervo: José Oiticica



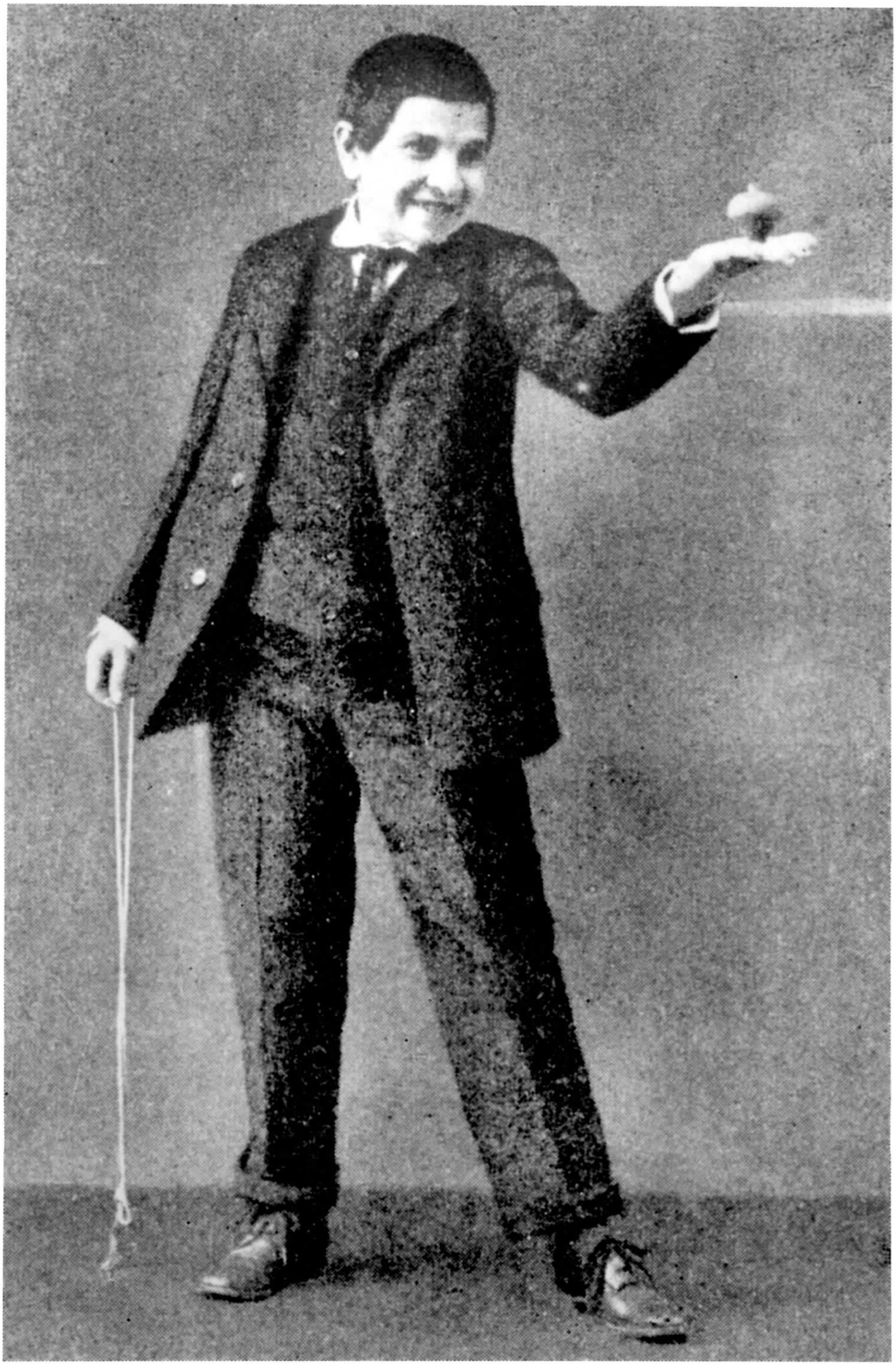
Poil de carotte, de Jules Renard. Na ▶
foto: Suzanne Desprès, c. 1906



a mon ami
affect. Dupol
Coquelin
1907

Maison de Retraite de l'Association des Artistes Dramatiques
à Pont-aux-Dames-Couilly (S.-&-M.) – Mr Coquelin aîné Président

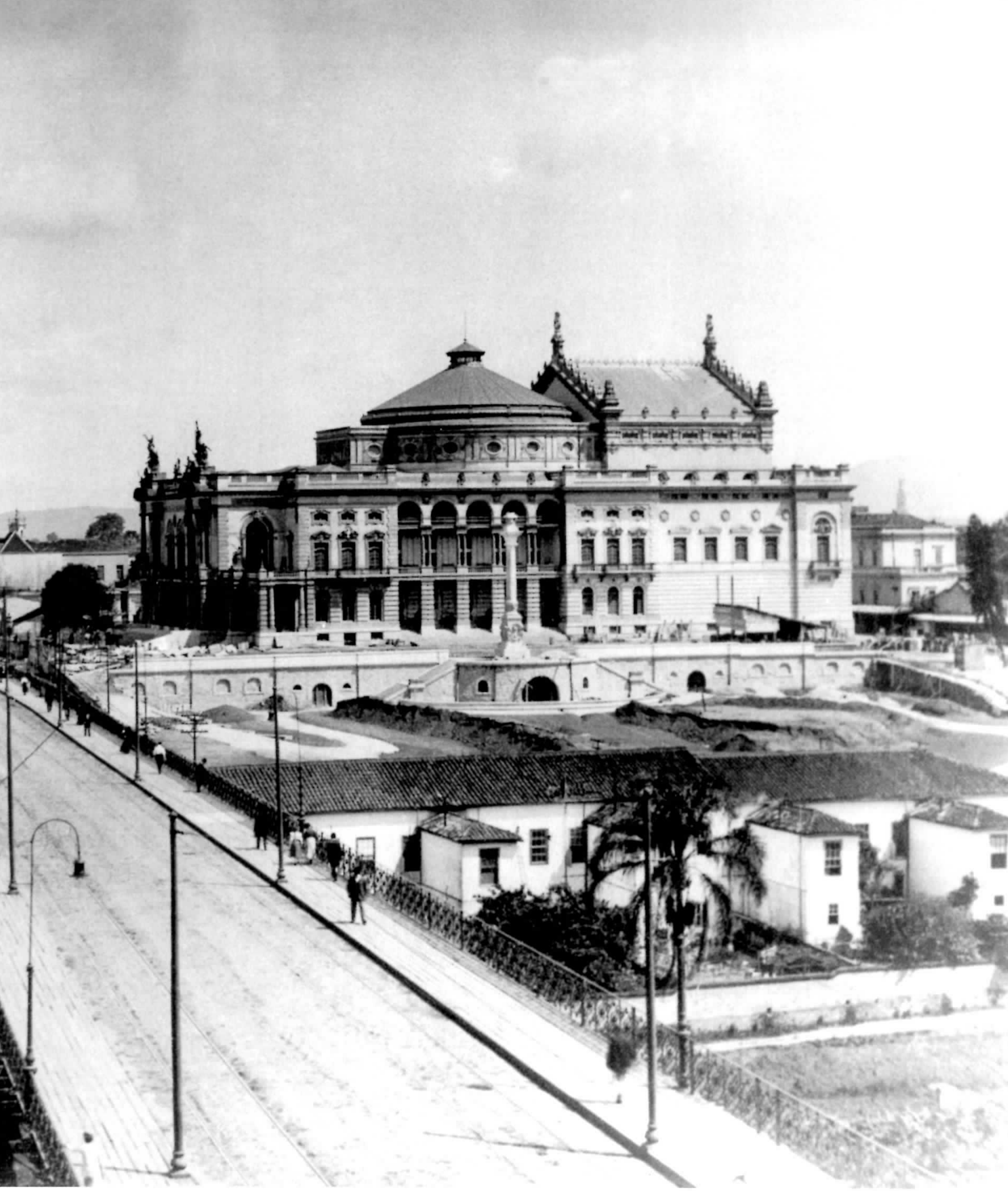
Héliotypie E. Le Deley, Paris



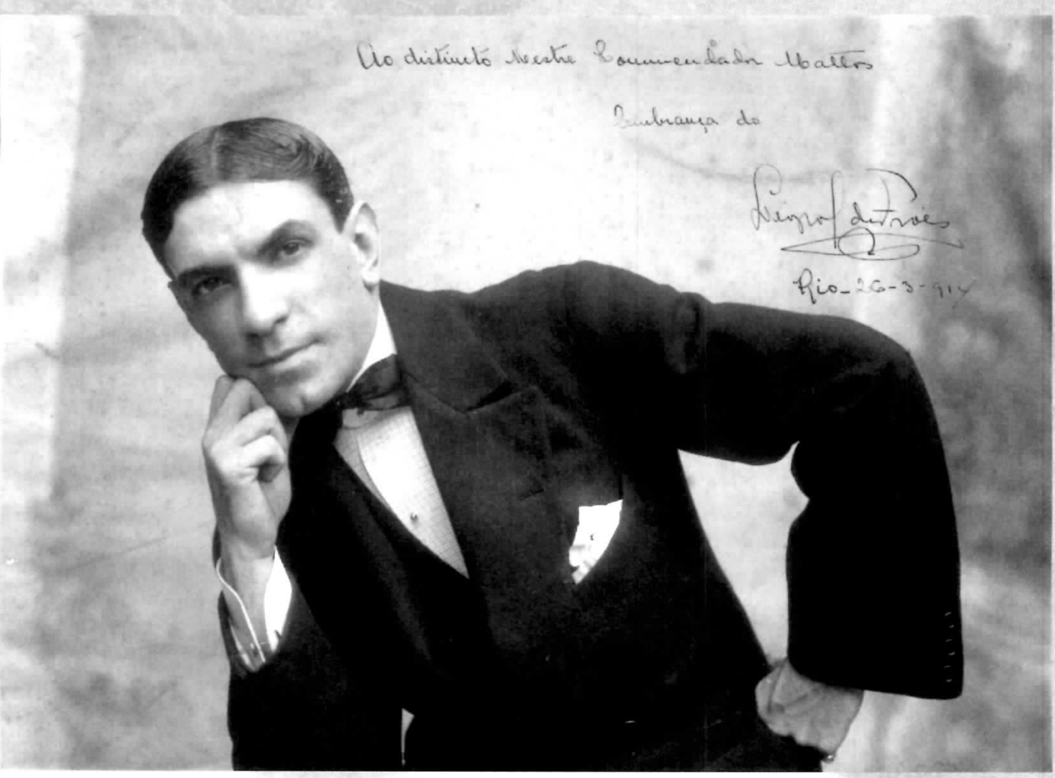
▲ *O gaiato de Lisboa*, imitação de Aristides Abranches. Na foto: Adelina Abranches, c. 1920. Foto: *Memória de Adelina Abranches*, Empresa Nacional de Publicidade, 1947

◀ Coquelin, 1907. Acervo: Maria Thereza Vargas

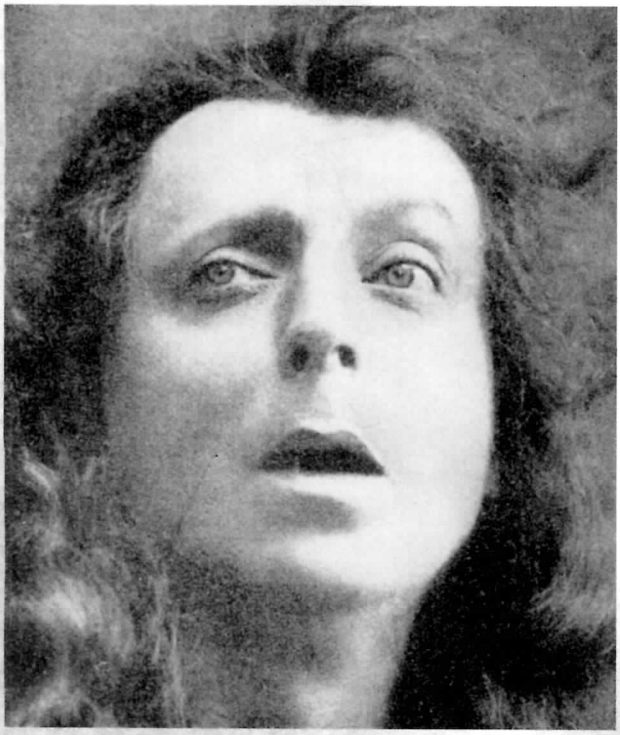
L'Assomoir, de Émile Zola. Na foto: Lucien Guitry, c. 1912



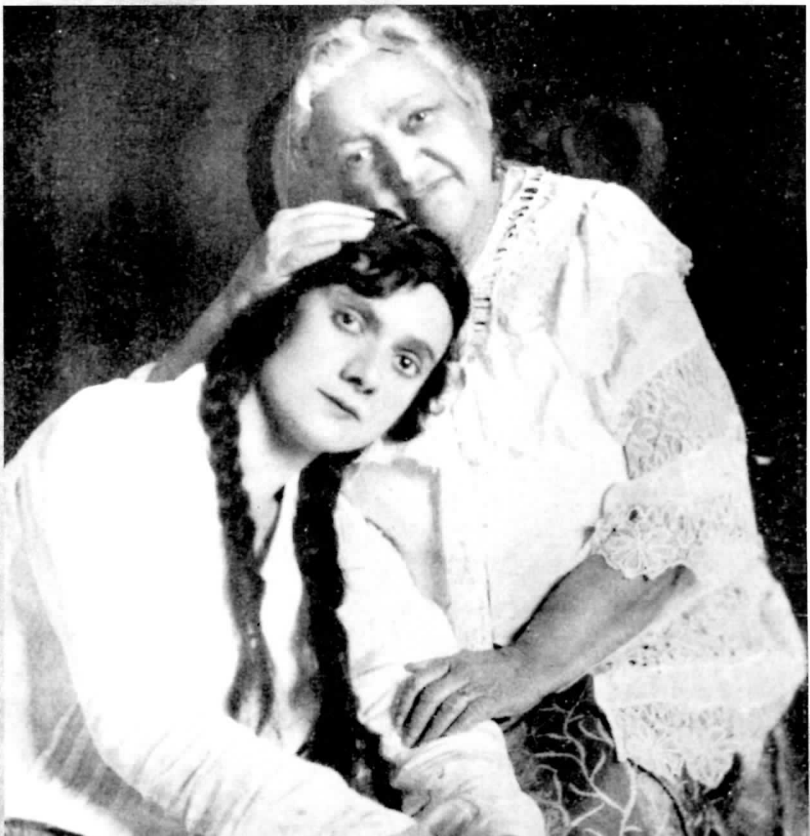
Teatro São José e Teatro Municipal ▲


Ao distincto Mestre Commendador Mattos
Lembrança do
Leopoldo Fróes
Rio-26-3-914

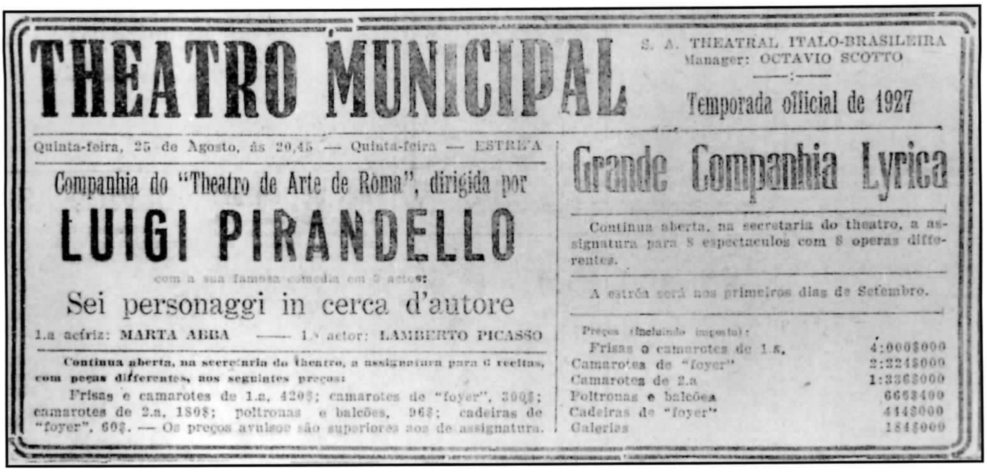
Leopoldo Fróis, 1914. Acervo: Cedoc-Funarte



Hamlet, de William Shakespeare, c. 1900. Na foto: Ermete Zacconi



A querida vovó, de Antonio Guimarães. Na foto: Amália Capitani e Apolônia Pinto, c. 1920. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas.



THEATRO MUNICIPAL

S. A. THEATRAL ITALO-BRASILEIRA
Manager: OCTAVIO SCOTTO

Temporada official de 1927

Quinta-feira, 25 de Agosto, ás 20,45 — Quinta-feira — ESTRÉA

Companhia do "Theatro de Arte de Roma", dirigida por

LUIGI PIRANDELLO

com a sua famosa comedia em 3 actos:

Sei personaggi in cerca d'autore

1.a actriz: MARTA ABBA — 1.º actor: LAMBERTO PICASSO

Continua aberta, na secretaria do theatro, a assignatura para 6 recitas, com peças differentes, nos seguintes preços:

Frisas e camarotes de 1.a, 420$; camarotes de "foyer", 390$; camarotes de 2.a, 180$; poltronas e balcões, 96$; cadeiras de "foyer", 60$. — Os preços avulsos são superiores aos de assignatura.

Grande Companhia Lyrica

Continua aberta, na secretaria do theatro, a assignatura para 8 espectaculos com 8 operas differentes.

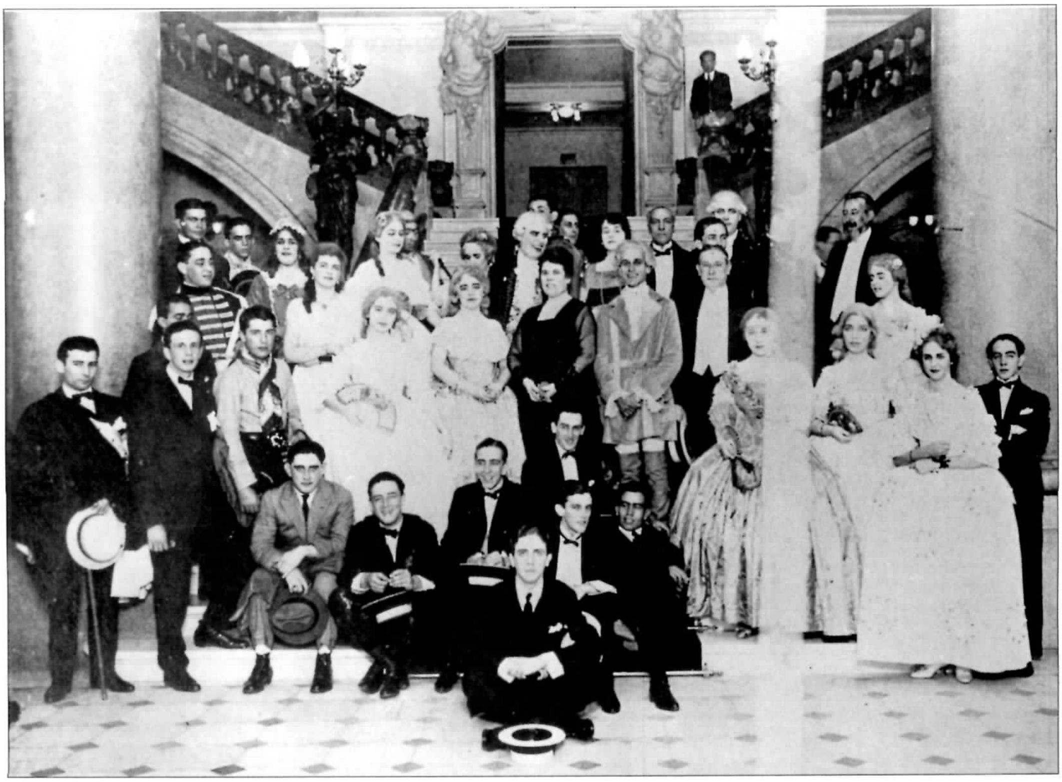
A estréa será nos primeiros dias de Setembro.

Preços (incluindo imposto):

Frisas e camarotes de 1.a	4:000$000
Camarotes de "foyer"	2:224$000
Camarotes de 2.a	1:336$000
Poltronas e balcões	666$400
Cadeiras de "foyer"	444$000
Galerias	184$000

Pirandello vem a São Paulo em 1927

O contratador dos diamantes, de Afonso Arinos. Foto do elenco na escadaria do Teatro Municipal, 1919. No centro, de preto, Antonieta Arinos. Acervo: Alfredo Mesquita.



Leopoldo Fróis foi um tipo especial. Pertencendo a conhecidíssima família do estado do Rio, era o que se poderia chamar um "parisiense"... de Niterói. Cultivava um ar europeu, mas não esquecia um espírito muito próprio de sua terra. Certa vez, segundo Íris Fróis, telegrafou de Paris ao pai: "Papai. Fome." Ao que o pai respondeu: "Quem tem fome não passa telegrama Paris".

Sobre o extraordinário ator, informa o cenógrafo Paim (ainda no depoimento feito aos autores deste trabalho):

> Nenhum de seus contratados se dirigia a ele sem usar o título de doutor – dr. Fróis –, pois formara-se em Direito ("leviandades da mocidade", dizia ele). Quase não estudava os papéis. Nos ensaios era substituído por um *quidam* qualquer, que lia a parte que lhe tocava. Improvisava com muita graça, pondo os contracenantes atrapalhados à espera da "deixa" em que deveriam entrar. Apesar disso tudo, quando Fróis aparecia em cena, a platéia respirava fundo. O espetáculo ia começar [...].

ESTRANGEIROS

Dos estrangeiros, Capozzi e Salvini foram as presenças italianas mais destacadas, e Huguenet e Lebrey as francesas. Salvini trouxe o pretexto para o seguinte comentário:

> Ibsen realizou o milagre de tornar encantadoras estas noites horrendas deste horrendo inverno paulista. Os seus *Espectros* abalaram tanto a nossa alma, puseram um tal desequilíbrio nos nossos nervos que deixamos o teatro com a mesma impressão de aniquilamento com que se deixa uma sala de hospital, após a visão trágica de uma cena de dor e de miséria [...]. Ignoramos se foi a peça que no-las provocou ou se foi o trabalho de Salvini. É possível que tenham sido ambos. Não formamos na grossa fileira dos entusiastas cegos do grande norueguês, mas também não nos incorporamos no agitado batalhão de seus detratores sistemáticos.
>
> (4/9/1915)

Num programa de "congraçamento intelectual" entre Argentina e Brasil, uma Companhia Nacional Argentina apresenta-se no segundo semestre, no Municipal, com *Los girasoles*, de Cayol ("de uma simplicidade encantadora"); *Nuestros hijos*, de Florencio Sanchez; *Las de Barranco*, de Gregorio Laferrère;

O tango em Paris, de Garcia Velloso; *A herança*, de Júlia Lopes de Almeida, seguida de *Mísia Pancha, la brava*, de Alberto Novin; *A muralha*, de Coelho Neto; *A bela madame Vargas*, de João do Rio. *O tango* é uma crítica à efêmera glória de alguns sul-americanos sem merecimento que, desejando tornar-se célebres e ricos, vão a Paris para dançar o tango.

O crítico se queixa mais uma vez do público a propósito da Companhia Dramática Popular, com Eduardo Pereira e Maria Castro, em *Uma causa célebre*, de Ohnet:

> A concorrência, como era de supor, não foi lá para que se diga. Infelizmente o nosso público é avesso a esse gênero de teatro. Ele prefere quase sempre inebriar a vista com o fulgor fictício de uma revista indecorosa ou de uma *pochade* musicada, no deslumbramento das respectivas indumentárias, a ver um trabalho de valor em que se possa apreciar devidamente a beleza de algumas páginas literárias e interpretadas com critério, por um grupo de artistas. (11/12/1915)

ABRE-SE O BOA VISTA: ÊXITO DE *FLORES DE SOMBRA*

Em novembro de 1916 inaugurou-se o Teatro Boa Vista, de propriedade da Sociedade Anônima *O Estado de S. Paulo*, obra do engenheiro Júlio Micheli. Situado na rua Boa Vista, seria, segundo a notícia do jornal, "o centro *chic* da sociedade elegante de São Paulo". O imóvel tem três pavimentos:

> [...] o rés-do-chão (colocado ao nível médio da ladeira Porto Geral), com um grande salão sobre a frente, para o *fumoir* e a platéia. O primeiro pavimento, quase ao nível da rua Boa Vista, com entrada para esta rua, compreende um grande salão sobre a frente para o *foyer* e bar e os pavimentos dos camarotes e balcões. O teatrinho possui 350 lugares na platéia; 22 frisas, 24 camarotes e 4 filas de balcão, com 70 lugares. As medidas do palco são 13 por 9, e é de 7,60 por 8,50 a boca de cena.

O edifício, pela construção, era incombustível, tendo o pano de boca sido desenhado por Lazary.

Leopoldo Fróis abriu o Boa Vista com *Mulheres nervosas*, *vaudeville* de Blum e Toche. Ao lado de Fróis estava Apolônia Pinto, "uma atriz de valor, que nos deu uma jocosa sogra matreira e rabugenta" (12/11/1916). Depois de vários espetáculos, entre os quais *O café de Felisberto*, de Tristan Bernard, grande criação de Fróis, *O Estado* publica uma nota:

> Apesar de todos os esforços empregados pela Companhia Leopoldo Fróis para a rápida montagem da comédia *Flores de sombra*, só na próxima quarta-feira poderá ela ser feita. Passando a ação em uma fazenda paulista e desejando a empresa que o cenário seja rigorosamente exato, enviou o cenógrafo a estudar o interior. Foi isso que deu motivo à demora.
>
> (dezembro de 1916)

A peça de Cláudio de Sousa, anunciada como "de ação absolutamente paulista", estréia a 22 de dezembro, com grande sucesso. Já em 30 de dezembro a publicidade informa que dezesseis mil e cinco pessoas haviam aplaudido o espetáculo. Eurico Sodré, no *Diário Popular*, afirma, entusiástico: "Esta comédia, eu creio, é a obra-prima do teatro brasileiro". Venceslau de Queirós, no *Correio Paulistano*, revela a mesma adesão: "Assistir à representação de *Flores de sombra* é deleitar-se com tudo quanto existe de suave lirismo, de dolente evocação e aromal poesia na alma dos nossos provincianos [...]. No conjunto é talvez a melhor comédia das que se escreveram no gênero". Quanto ao crítico do *Estado*, não deixa de ser menos elogioso:

> A literatura teatral paulista conta desde ontem com mais um trabalho consagrado: a comédia do dr. Cláudio de Sousa, *Flores de sombra* [...]. A atriz Apolônia Pinto merece bem a primazia de nossos aplausos. O autor não poderia encontrar quem melhor se escondesse na velha fazendeira paulista. (23/12/1916)

Tinha-se a sensação, como pode ser confirmado pela crítica atual, de que se fortalecia com a peça um sentimento nacionalista, pela valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos.

O autor de *Flores de sombra* já havia sido lançado em São Paulo, oito meses antes, pela Companhia de Cristiano de Sousa, com *Eu arranjo tudo*, sua primeira peça. Médico, ele residia na cidade e lecionava na Escola de Farmácia. A estréia do novo autor foi bem recebida:

> *Eu arranjo tudo*, primeiro trabalho do sr. Cláudio de Sousa, possui os requisitos da técnica, equilibrada dialogação e até mesmo esses pequenos

> nadas que fazem da carpintaria teatral o maior empecilho para os que se iniciam nesse gênero de literatura. (15/4/1916)

A guerra não impediu a visita de companhias de opereta portuguesas e italianas. Isadora Duncan também se exibiu no Municipal, recebendo a seguinte crítica:

> Forte decepção devem ter sofrido os que porventura foram ontem ao Municipal na expectativa de apreciar uma notabilidade da arte coreográfica, na interpretação de famosos *pas de ballet* [...]. A sra. Isadora Duncan não é uma bailarina no justo sentido da palavra, ela é uma artista das atitudes, da mímica, dos gestos, é a evocadora da *pose*, clássica na arte helênica, é, por isso, uma personalidade que não pode ser confundida com uma bailarina comum, por mais extraordinária que esta seja. Há tal nobreza, tal distinção nas suas atitudes [...]. (3/9/1916)

INTERCÂMBIO FRANCO-BRASILEIRO

Um grupo formado por apenas três atores franceses (Suzanne Desprès, Lugné Poe e a sra. Verneuil) não poderia pretender o desempenho de um repertório vasto. Eles vieram em missão cultural, de propaganda do governo francês, em plena Grande Guerra. Dividiram-se em conferências, recitais de poemas, cenas de peças e apresentações em um ato. Ainda assim, essa visita foi significativa para nós, porque, num dos programas, foi apresentada, juntamente com uma cena do 1º ato de *Le beau Leandre*, de Théodore de Banville, e versos brasileiros vertidos para o francês por Hipólito Pujol, a primeira cena do 2º ato de *Leur âme*, peça de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade. A atmosfera crepuscular da obra não deixa prever, a não ser pela inegável qualidade literária, a violência antropofágica das três peças escritas por Oswald na década de 30: *O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*.

As montagens das companhias brasileiras, em 1916, além das já citadas, foram modestas. Às revistas de títulos popularescos acrescentou-se um "intermédio" de Oduvaldo Viana, autor nascido em São Paulo, em 27 de fevereiro de 1892, e falecido no Rio, em 30 de maio de 1972: *A ordenança do coronel* (sua segunda peça, pois a primeira foi, segundo Galante de Sousa, a opereta *Amor de bandido*). O programa constava de dois filmes importantes:

O desembarque das tropas russas em França, em quatro atos, e a continuação do drama de aventura *A revolta*. Oduvaldo Viana fora premiado num concurso de peças que se realizou no Rio.

O público, ao que parece, acostumara-se à facilidade, condenada diversas vezes pela crítica. A propósito de *Rosa enjeitada*, de d. João da Câmara, interpretada por Adelina Abranches, escreveu o crítico do *Estado*:

> Decididamente o nosso público aborrece o drama. Essa tendência acentua-se cada vez mais no gosto do público – do público que vai ao teatro e que no Brasil não é em grande número mesmo [...]. Essas considerações sugeriram-se ontem, ao deparar com uma vazante no São José, onde a Companhia de Adelina Abranches, há pouco chegada de Portugal, tem conseguido atrair satisfatória concorrência com as peças do repertório francês – na comédia brilhante inegavelmente o gênero que mais satisfaz o nosso público, depois da opereta e mesmo da revista. (12/9/1916)

O Estado criticou a proibição da montagem de *A picareta*, revista de costumes paulistas, de autoria de Augusto Gentil. O pretexto para a interdição eram as alusões no texto aos secretários de Estado. Lê-se no comentário: "A proibição, determinada por esse motivo, não deixa de ser estranhável, visto que ela vem cercear a liberdade de crítica aos atos dos homens públicos, crítica que é exercida em todos os países e às mais altas individualidades da política" (3/8/1916). Depois, liberou-se a revista.

Enquanto proliferam pela cidade, em 1917, os cafés-concertos (Universal na Barão de Itapetininga, e Apolo, aberto exclusivamente para esse fim), a Companhia de Alexandre de Azevedo estréia no São José, com um repertório muito próprio de conjuntos estrangeiros: *Mentira de mulher*, de Arthur Pinero; *Doidivanas*; de Alfred Capus; e *Simone*, de Brieux. *A renúncia*, de Cláudio de Sousa, se constitui num verdadeiro fracasso, cujo desagravo é feito imediatamente, com uma representação no Municipal.

Essa representação tem um discurso de Alfredo Pujol:

> Não sei dizer-vos se merece o nome de "ressurreição" o movimento que se opera em favor do teatro brasileiro; entro em dúvida se ele existiu algum dia, com aspecto de continuidade e com aquela feição característica, pela qual se pode distinguir o nacionalismo na arte. A meu ver, nunca tivemos o teatro brasileiro. Tivemos, sim, um ou outro ensaio, para, logo amortecido, reviver anos depois, para desaparecer outra vez, sem unida-

> de e sem tradição [...]. Não lhe faltam, porém, nesse momento histórico, elementos para ressurgir, e brilhar, e triunfar [...].
> Nunca no Brasil foi mais intenso, como nos dias que correm, o sentimento nacionalista. A Grande Guerra, em que se empenha quase toda a Europa, veio ensinar-nos a melhor conhecer a nossa terra. Quase privados do contato com a Europa, a quem tudo pedíamos e que tudo nos dava, começamos a perceber que poderíamos produzir muita coisa que de lá nos vinha e, ao mesmo passo, mandar-lhe, a ela, outras tantas coisas que daqui jamais saíram [...]. E andamos todos pasmados dos nossos recursos e das nossas forças [...]. (8/3/1917)

A renúncia é a causa, também, do seguinte comentário:

> A esse prestígio memorável de que nos falam as crônicas desse tempo [referindo-se a Martins Pena, Artur Azevedo, França Júnior e Macedo], seguiu-se um longo interregno de inação que veio até nós e perdura ainda, interrompido apenas por sucessos retumbantes de revistas chocarreiras que ora alimentam o teatro indígena. Um ou outro trabalho sério vem às vezes inocular-lhe um pouco de alento. O reagente perde a sua influência e volta ainda uma vez ao can-can desbriado que o aniquila. Argumentam, então, com Schiller, desvirtuando-lhe as intenções de que para o sucesso no teatro se deve atender muito ao gosto do público, ao caráter nacional, à sua capacidade e conseqüentemente ao seu grau de cultura. É de convir que, nesse particular, o público brasileiro reflete bem nas suas tendências o seu grau de cultura. E essa tendência, infelizmente, está agora mais aviltada. Preferimos uma revista fortemente condimentada e de graça insulsa a um trabalho de costumes. Assim como, em Portugal, o teatro enveredou para o dramalhão logo após a morte de Garrett, no Brasil, embarafustou, desordenadamente, para a revista, para a burleta mal velada, saturando-se de *pochades* e pervertendo costumes. Para corrigir-se essa tendência nefasta será preciso, não há negar, um trabalho formidável. (16/2/1917)

COMPANHIA DRAMÁTICA DE SÃO PAULO

Em março de 1917 chegam à cidade os elementos que deverão formar o elenco da Companhia Dramática de São Paulo, pouco antes fundada, sob os auspícios da Sociedade de Cultura Artística, da Sociedade de Autores e do

Conservatório Dramático e Musical. São eles Itália Fausta, Lucília Peres (ambas paulistas), Maria Castro, Alves da Cunha, Antônio Ramos, Mário Arozo, Armando Rosas, L. Arruda. Direção geral de Gomes Cardim, com o apoio de uma comissão composta por Carlos de Campos, José Paulino Nogueira Filho, Gofredo da Silva Teles, Luís Fonseca, Nestor Rangel Pestana e Ricardo Figueiredo. As galerias eram franqueadas, aos domingos, aos alunos do Liceu de Artes e Ofícios, anunciando-se os preços como de "cinematógrafo": camarotes e frisas, 12$000; cadeiras, 2$000; e galeria 1$000.

A estréia deu-se no Boa Vista, com *Labareda*, de Kistemaeckers, e na sua apresentação falou Armando Prado (publicado no *Estado*):

> A predileção pelo exótico, o desprezo das tradições nacionais, o cosmopolitismo desvirilizador, esta nossa insuportável moléstia de, por preguiça ou ignorância, copiarmos covardemente o que é estrangeiro, em vez de trabalharmos na feitura de uma civilização original, fecundada, está bem claro, pelo que o estrangeiro possui de útil e belo, mataram, diante da concorrência da literatura dramática e do teatro alienígena, mataram aquele nativismo ingênuo e sadio que levava o nosso povo a amar o teatro brasileiro. Sobreveio a decadência do gosto: o público abandonou o bom teatro, pelo teatro de fancaria. Concomitantemente autores e atores, impelidos pelo amor do ganho, exasperados pelas imposições do progresso, do conforto e do luxo, precisando de submeter-se às exigências grosseiras da multidão, desandaram para a revista de ano, para os arranjos, para o mambembe, gastando à larga o sal grosso da chalaça imunda ou pornográfica, entre nudezas femininas a requebros de maxixe, ao piar duvidoso das galerias delirantes. Urge reerguer o nosso teatro das ruínas em que ele se vê. Sigam os governos o exemplo do marquês de Paraná. (17/3/1917)

O repertório, porém, não é dos melhores: *A vida de Cristo*, de Perez Escrich; *Mancha que limpa* e *A ré misteriosa (La femme X)*, de Bisson, que atingiu em Paris quinhentas representações. *A ré misteriosa* será, doravante, o grande êxito de Itália Fausta, por muitos e muitos anos. *O Estado* rebate, também, comentários segundo os quais o sucesso da companhia seria apenas de estima. Um balancete comprova a incontestável boa acolhida ao elenco.

SÃO PAULO ENSAIA TEATRO PRÓPRIO

A caipirinha, de Cesário Mota Júnior, desperta grande interesse: "Escrita muito antes da abolição e da mudança do regime, nota-se nas suas cenas, de uma singeleza empolgante, sopitados ideais de liberdade, uma leve propaganda republicana" (25/4/1917). A peça chega a vinte e nove representações, cifra que se justifica em parte, sem dúvida, pela forte onda nacionalista que se propaga, avivada com o torpedeamento de um navio brasileiro e o conseqüente rompimento com a Alemanha.

As pequenas companhias têm uma vida quase regular. Funda-se em 1917 também a Companhia Ítalo-Paulista, que alcança êxito com *A princesa dos dólares*, a preços de "cinematógrafo". No segundo semestre, a cidade está praticamente paralisada pela greve geral, que leva alguns teatros a fecharem as portas. Quando se normaliza a situação, podem de novo ser vistos a Companhia Città di Napoli, Arruda (que se projeta cada vez mais, com seu teatro regional), o francês Brulé (no Municipal) e o bailarino Nijinski.

Em agosto Danton Vampré e João Felizardo lançam a burleta *Uma festa na Freguesia do Ó*, que será um sucesso da Companhia Arruda, quase definitivamente instalada no Boa Vista, teatro próximo ao Hotel do Oeste, onde se hospeda o público de Arruda. Outros êxitos do ator, em 1917, foram: *O contrabando* (peça de costumes caipiras); *Uma festa em Guabiroba*; *O recruta do 43º*, revista de costumes locais, de Teodomiro Guedes, com música de Frederico Cotó, na qual Arruda é "um ótimo matuto"; *A pensão de D. Ana*, de Danton Vampré; *O café de São Paulo*, de Danton Vampré e Cândido de Castro; *O almirante negro ou João Cândido*; *A grande fita*, de Pedro Monte Alblas e música de Frederico Cotó; *A festa do divino em Irajá*, burleta de França Júnior; *Pátria amada*; *Nhô Zé Maria no Rio*, de Rego Barros; *Nhô Quim na capital*, etc. Em *A grande fita*, há

> [...] um compadre, o professor Reiss (alusão ao criminalista?) ou dr. Arroz, que em visita a São Paulo pede ajuda da sra. Polícia e de um policial para percorrer a cidade em revista de mostra. E nessa "grande fita", tendo como cenários a rua Direita, o largo do Arouche, a Casa Excelsior, são exibidos fatos da atualidade nos esportes, na imprensa, no comércio, na sociedade, vindo à baila tipos populares. A apoteose do primeiro ato é uma homenagem à Bélgica.

Uma notícia, publicada a 17 de novembro, faz lembrar uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, na qual ele narra uma visita que Greta Garbo fez a Minas... Dessa vez, anuncia-se, no Teatro São Pedro, inaugurado no primeiro semestre de 1917, a *troupe* Cardo–Charlot, da qual faz parte nada mais, nada menos do que o "festejadíssimo artista cômico Carlito, conhecidíssimo da nossa platéia, através de filmes americanos". Passados alguns dias, mais uma nota: "Continua a obter sucesso no Teatro São Pedro, a *troupe* Cardo–Charlot, da qual faz parte, em carne e osso, o popular ator cômico Carlito, que tantos admiradores conta em S. Paulo" (20/11/1917).

Talvez o acontecimento característico de 1918 tenha sido a paralisação das casas de espetáculos por mais de um mês, no período agudo da febre espanhola. No dia 13 de novembro publicou-se uma nota desesperada acerca da situação:

> No teatro Avenida realizou-se ontem uma reunião de artistas e auxiliares de teatro [uma das primeiras assembléias da classe], convocada a fim de organizar medidas tendentes a aliviar as dificuldades com que luta toda a classe teatral em face da epidemia. Foram organizadas várias comissões com a incumbência de, uma cada dia, solicitar auxílios do comércio em favor de muitos artistas que se acham enfermos e sem recursos de qualquer natureza para a sua manutenção e de suas famílias.

O Teatro Avenida, aliás, havia sido inaugurado nesse ano, na avenida São João, por La Giovenissima, companhia italiana que vinha de um sucesso desde fins de 1917. Mas em dezembro reabrem-se as salas, assinalando-se a volta de Aura Abranches, em *Blanchette*, de Brieux, no São José.

JUÓ BANANÉRE

No setor do regionalismo, em que Arruda pontifica, agora com a revista paulista *Sustenta a nota*, estréia-se *A divina increnca*, de Juó Bananére (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o cronista mais popular da cidade, segundo Antônio de Alcântara Machado). Os dois atos, em sete quadros e uma apoteose, têm como personagens Virgílio (*compère*), que é desempenhado pelo Arruda; Dante, interpretado pelo ator Vicente Felício; Pedro Álvares Cabral, pelo popular Leonardo; e mais Maxixe (Raul Soares), Hermes e Caxias (Chaves

Florence). A crítica diz que *A divina increnca* "tem boas piadas e diverte – qualidades essenciais para o sucesso de um trabalho desse gênero" (1/6/1918).

O engenheiro Marcondes Machado celebrizou-se por "sonografar" a fala ítalo-paulista e com ela satirizar muita coisa de São Paulo e do Brasil. O teatro ligeiro representou alguma coisa sua (*Sustenta a nota*, por exemplo, que é de sua autoria, juntamente com Danton e Euclides de Andrade). Mas é na edição de *A divina increnca* que está a paródia *A ceia dos Avaccagliado*, com os "personaggio" e a "scena": Capitó, fabricante di fazenda; Garonello, gandidato crônico di tutas inleçó; Bigudigno, veterano da guerre co Paraguaio. "Tutto pasado in Zan Baolo, nu Ristorante du Xico, nu Abax'o Piques, durante u Governime du principe Kaká. Seculo XX."

O patriotismo, exaltado pela Grande Guerra, é o responsável por muitas revistas e burletas. Além de *São Paulo em fraldas*, há o *Tambor dos granadeiros*, chamada "opereta militar", em cujo final se faz um juramento à bandeira e desfila "um regimento, puxado por uma banda de música".

Os elencos estrangeiros foram representados pela italiana Clara della Guardia, pelo francês André Brulé e pela Companhia Espanhola de Comédia. Brulé escandalizou, na estréia, com o *vaudeville Coeur de Moineau*, considerado escabroso: "[...] levá-lo, porém, logo na primeira noite, sem aviso, às famílias incautas que do teatro de Paris só conhecem o que há de melhor e que é, para a glória da França, o que há de melhor no mundo, é um erro que se não explica" (3/8/1918).

Já o conjunto espanhol veio com um repertório de outra qualidade, em que se assinalam *A malquerida* e *Os interesses criados*, de Benavente. Em maio, um anúncio na primeira página do *Estado*: "Hoje estréia Pavlova no Municipal".

O CONTRATADOR DOS DIAMANTES

Pode-se afirmar que o ano de 1919 foi marcado por *O contratador dos diamantes*, de Afonso Arinos, representado nos dias 12 e 14 de maio no Teatro Municipal, em benefício do Asilo dos Inválidos e da Sociedade de Cultura Artística, por iniciativa de Dona Antonieta Prado Arinos. O sucesso foi tanto que, a 18 de maio, anunciou-se uma récita popular, na segunda-feira, dia 19, em benefício das escolas da Liga Nacionalista de São Paulo. Sob a direção do "provecto ator sr. Ernesto della Guardia, que se prestou a iniciá-los nos segredos do palco", e com o concurso do coronel Sezefredo Fagundes (organizador das congadas, com elementos de Bragança, Atibaia e Juqueri), da sra. Poças Leitão (ensaio do minueto) e do maestro Francisco Braga (autor da música e dirigindo pessoalmente a orquestra), reúnem-se no elenco figuras da sociedade, entre as quais Eglantina Penteado da Silva Prado, Eduardo de Aguiar d'Andrade, Maria Guedes Penteado, Vera Paranaguá, Sílvia Uchoa, Dulce Valim, Roberto Moreira, Osvaldo Machado, Gofredo da Silva Teles, Heitor Prates Batista, Paulo Goulart, René Thiollier, Cristóvão Prates da Fonseca, Vital de Paula Ribeiro, Cristiano Klingelhofer e Raul de Oliveira Ferraz nos principais papéis.

Visualmente, o espetáculo era diferente de tudo quanto até então se tinha visto. Wasth Rodrigues é o responsável pelo cenário e

> [...] não é possível esquecer a contribuição das distintas famílias que cederam para a *mise-en-scène* as ricas peças de jacarandá esculpido, cadeiras de espaldar, mesas e contadores – candelabros, bandejas de prata, objetos de beleza sem par [...] que alguns paulistas têm impedido que se dispersem ou emigrem para o estrangeiro. (12/5/1919)

Para *O Estado*, o espetáculo

> [...] é um acontecimento artístico verdadeiramente notável e de uma alta significação social, revelador de uma cultura que dia a dia se aprimora e encontra as suas origens nas melhores tradições nacionais, produto, por sua vez, da civilização latina que recebemos através da antiga metrópole.
> (12/5/1919)

O ator português Chabi Pinheiro, que estava em São Paulo com uma companhia, opinou:

> A peça tem excelentes qualidades literárias. Eu a vi três vezes e de cada vez gostando mais. Mas o que mais me encantou muitíssimo foi a *mise-en-scène*: aquilo é deslumbrante! Mesmo fora daqui não se pode fazer melhor, com mais distinção e bom gosto. O 1º ato e o 3º, sobretudo, são os mais belos. Que combinação feliz de matizes! Que admirável conjunto! [...] parece incrível que na sua terra se possam reunir tão bons elementos dramáticos [...] apenas com senhoras e cavalheiros da sociedade.
> (19/5/1919)

No cuidado programa do espetáculo reproduz-se uma crônica de Artur Azevedo para *O país*, em que ele recomendava o texto para a inauguração do Teatro Municipal do Rio! Afirma o autor de *O mambembe*:

> Esse drama, escrito por um dos nossos literatos mais autorizados, e de quem o teatro brasileiro tudo espera, porque Afonso Arinos é independente e pode entregar-se de corpo e alma à literatura, sem a terrível preocupação do feijão nosso de cada dia – esse drama, dizia eu, profundamente nacional e digno de uma platéia inteligente, é a prova mais flagrante de que não sou um visionário quando prego o advento da arte dramática no Brasil, e quando me insurjo contra os agourentos, pessimistas e desalentados que em todos os tempos entorpeceram na nossa terra o progresso das artes.

O contratador dos diamantes mereceria uma encenação profissional, pelo valor literário, baseado na elegância dos diálogos e na finura dos caracteres. Talvez se pudesse objetar à peça uma certa falta de ação. Mas ela é compensada pela sólida arquitetura, que dá ao drama uma grandeza invulgar. Poucas são as nossas peças em que se mostra tão cuidado o acabamento artístico.

REGIONALISMO

O regionalismo continua o sucesso popular, representado por numerosos títulos. *A italianinha*, burleta de Euclides de Andrade e do humorista Viterbo Azevedo, classificou-se num concurso de peças regionais, realizado pela empresa do Teatro Boa Vista. Há *Flor do sertão*, de Arlindo Leal; *Alma caipira* e *Nossa terra, nossa gente*, de João Felizardo; *Cenas da roça* e *As dali de frente*, de Euclides de Andrade e Avelar Pereira; *A filha do escrivão*, de Bento Camargo; *Nhazinha*, de Lídio de Souza, autor campineiro. *Nhá Moça*, de Abreu Dantas, com música de Chagas Júnior, que tanto sucesso teve no Boa Vista, iniciava-se, brasileiramente, com um "clarear do dia e a personagem Nhá Justa, ocupando-se em cuidar das gaiolas dos pássaros [...] que eram toda a preocupação de Nhá Moça [...]".

O sucesso do gênero é tal que *A caipirinha* foi transformada em filme e anunciada como "primeiro filme verdadeiramente regional que implantará a sério a indústria cinematográfica em São Paulo".

Dois anos depois, em plena campanha do modernismo, Cândido Mota Filho, numa crônica intitulada "A literatura nacional" (publicada a 3/10/1921, no *Jornal do Comércio*, edição de São Paulo, e reproduzida por Mário da Silva Brito em *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*), invectiva o Jeca Tatu, personagem-padrão da literatura regional: "O mono burlesco que vive sentado sobre os calcanhares, indiferente a tudo, retardatário da espécie e tropeço ao progresso do país, não pode ser o protótipo da alma nacional".

Muitas companhias estrangeiras vieram a São Paulo, nesse ano: Ramo Viñas (sucesso com *El capricho de las damas*), Maria Matos (impressiona como atriz), Aura Abranches, Clara Weiss, Città di Napoli, Companhia Mexicana (com Esperanza Iris mostrando-se uma "Frou-Frou elegante, com vestidos ricos e inúmeras jóias a faiscar...") e o já conhecido José Ricardo.

A falta de público volta a ser objeto de um comentário, em 1920, a propósito de uma companhia francesa, cujo repertório incluía Dickens e Beaumarchais:

> O público de São Paulo está desertando o teatro de tal maneira que esse fato chega a preocupar seriamente quantos se interessam pelo problema da nossa cultura artística. Quais são as causas desse desalentador fenômeno? Não seria fácil dar a solução de tão complexo problema em um simples comentário de jornal. Mas, essa interrogação vem-nos fatalmente ao bico da pena quando somos obrigados a registrar a impressão que ontem tivemos na estréia da companhia dramática francesa do Odéon, no Teatro Municipal. Com um repertório dos mais interessantes, com uma *troupe* em que, se não há celebridades, há alguns nomes de notoriedade em Paris, com um musicista bem conhecido a dirigir-lhes a parte musical, com uma permissão especial do Ministério das Belas-Artes, da França, era natural que esta companhia despertasse ao menos curiosidade no dia de sua estréia. Não foram os preços, pois a Lírica também foi cara.
>
> (8/9/1920)

REPERTÓRIO DE FRÓIS

A questão do repertório é tratada, a respeito da Companhia Leopoldo Fróis:

> Leopoldo Fróis conseguiu vencer a indiferença do público brasileiro pelo teatro honesto e hoje o domina como um vencedor [...]. O Cassino esteve repleto. O conjunto é o que de melhor se poderia organizar num país em que o teatro atingiu uma decadência horrível, malbaratado pelos seus próprios elementos e deturpado pelos que o alimentam. (11/9/1920)

O repertório de Fróis incluía, por exemplo: *Longe dos olhos* e *Nossa terra*, ambas de Abadie Faria Rosa (a última, peça patriótica ainda sobre a guerra); *O café do Felisberto*, de Tristan Bernard; *A viuvinha do cinema* (uma adaptação, talvez, de A. Pinto, segundo Íris Fróis); *Os sonhos de Teodoro*, de Gastão Tojeiro; *Flores de sombra* e *Outono e primavera*, ambas de Cláudio de Sousa.

Fróis vem duas vezes a São Paulo, em 1920. Na segunda temporada, faz o que se tornaria um hábito nas companhias de sucesso: percorre, após as apresentações regulares, outras casas de espetáculo, localizadas em regiões diferentes. Chama a isso "um ciclo artístico". Durante cinco semanas vai do Cassino Antártica ao Avenida, seguindo depois para o Royal, o Pathé, o São Pedro e o Coliseu, sempre variando o repertório, conforme o gosto de cada região.

As revistas, as burletas e as peças em italiano predominaram no repertório levado em 1920. Dos espetáculos em italiano, salientam-se os de Clara della Guardia, Carlo Nunziata e Benito Franco. A Companhia Portuguesa do Teatro Almeida Garrett, com Brazão, Lucinda e Palmira Bastos, trouxe um repertório apreciável. Esteve também em São Paulo uma companhia israelita, sob a direção do ator Adolf Freiman, levando *Cadáver vivo*, de Tolstói, e *Kean*, de Dumas. E Arthur Nowakowski, pertencente a uma companhia alemã, e Orlando Lippi, a uma companhia italiana, organizam-se num conjunto que leva *As últimas máscaras*, de Arthur Schnitzler, no Teatro Apolo, mas sem desenvolver um trabalho contínuo.

Clara Weiss (sob protestos, pois queriam uma brasileira) inaugura o Teatro Santana, em 25 de abril de 1921, com *A duquesa do Bal Tabarin*. Ramos de Azevedo, auxiliado por Ricardo Severo e Arnaldo Villares, responsabilizou-se pela construção dessa segunda casa de espetáculos com o mesmo nome, sendo considerada invejável a acústica. Afirma o cronista teatral do *Estado*:

> Resta agora que o Santana permaneça sempre como teatro e não degenere nunca em cinema. Tão assoladora é, porém, a praga dos filmes que só o decidido e mais louvável desejo de servir à cidade pode dar energia

> bastante a defender-se o Santana contra os olhares cobiçosos dos empresários cinematográficos. (25/4/1921)

Discute-se na Câmara, no mês de fevereiro, a concessão de um auxílio à Companhia Dramática Nacional, da qual faz parte "a festejada atriz paulista Itália Fausta". O objetivo é ceder o Teatro Municipal para seis ou oito récitas, compreendendo as despesas de luz e pessoal, e uma subvenção de 10 contos de réis. Na discussão, Armando Prado diz que a primeira temporada, de cinco meses, foi uma grande vitória. E o grupo, "constituído sob o regime societário, isto é, sem empresário, inscreveu desde logo nos seus estatutos, como finalidade principal, a de cooperar na ressurreição do teatro dramático em nosso país".

Um aparte de Luciano Gualberto diz ser isso uma necessidade, "porque o cinematógrafo está absorvendo tudo". E Armando Prado completa: "Nessa ocasião, sr. presidente, a arte dramática no Brasil dir-se-ia que era uma verdadeira utopia de poetas [...]. Considerava-se a arte dramática coisa morta, afirmavam até que o gênio da raça era contrário a esse gênero de representações teatrais".

O repertório da Dramática era bem mais ambicioso: *Salomé*, de Renato Viana (estreada em março); *Assunção*, de Goulart de Andrade; *O dilema*, de Pinto da Rocha; *A ré misteriosa*, de Alexandre Bisson; *Os fantasmas*, de Renato Viana ("análise dos fantasmas da consciência, os duendes da sociedade. A heroína acaba louca, vítima da sociedade, em cujos preconceitos se educou"); *A prancha*, de Veiga Miranda; e *Suprema conquista*, de Menotti del Picchia, que se alistaria nas fileiras modernistas.

> *Suprema conquista* [explica *O Estado*] é um confronto de caracteres, de temperamentos. Nela o autor põe-nos em contato com o antagonismo entre espíritos elevados, de um apurado culto à beleza, à estética, e a frivolidade irritante dos *parvenus*, dos estultos, dos refratários às mais belas emoções da alma humana. (17/3/1921)

Arruda continua com suas burletas-revistas. Fróis apresenta um repertório constituído na maioria de peças brasileiras, assinalando-se *Inocência*, de Taunay, em adaptação de Roberto Gomes; *Tarde de maio*, de Cláudio de Sousa; e *Mimosa*, de sua própria autoria. Originais brasileiros formam também o repertório da Companhia Alexandre Azevedo: *Terra natal*, comédia regional de Oduvaldo Viana (Apolônia e Augusto Aníbal estão nesse elenco, dito como sendo do Trianon, do Rio); *O simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro; e *As sensitivas*, de Cláudio de Sousa. Organiza-se ainda, em 1921, uma companhia de operetas, dirigida por Luiz della Guardia, com antigos elementos do elenco de Clara della Guardia, que ficaram por São Paulo, mas o repertório e a repercussão não foram dos melhores.

A POSIÇÃO DOS MODERNISTAS

O teatro, como se sabe, não figurou na Semana de Arte Moderna de 1922. Talvez porque, sendo uma síntese de elementos artísticos, ele supusesse a renovação prévia das artes que o constituem. A verdade é que, no seu processo de atualização estética, a Semana se voltou mesmo contra uma das correntes mais em voga no teatro em São Paulo – a regionalista. Do ideário dos modernistas constava o combate "ao inoportuno arcadismo, academismo e provincianismo. O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional, aspirando ao universal".

Aliás, os modernistas não pareciam se entusiasmar muito com o teatro que se fazia aqui. Voltavam suas atenções para o cinema, como se pode perceber nesta apresentação da revista *Klaxon*:

> *Klaxon* sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt – Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt – século 19. Perola White – século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.
>
> (15/5/1922)

Poucos anos mais tarde, Mário de Andrade tentou – sem muito êxito – trazer para o teatro o tema brasileiro, misturando-o às suas pesquisas musicais. Em setembro de 1928, escreve a Manuel Bandeira:

> Comunico-vos que escrevi o libreto de uma ópera!!! Sobre isso até careço consultar você. Tomei um passo do ciclo de Malazarte, coisa pouco conhecida e creio que só mineira, está no Lindolfo Gomes, e fiz em dois dias pra caso urgente um libretinho-merda de ópera cômica num ato [...]. Está claro que meu interesse é fazer um espetáculo musical, bonito, movimentado, cheio de possibilidades musicais e coloridas, nada mais.

Sua outra tentativa, *O café* (1933, 1939, 1942), tem significado diverso, mas não chega a impressionar. Resta-nos dele uma espécie de roteiro-prefácio, em prosa poética, do qual vale a pena transcrever um trecho:

> Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela, para torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados de técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perde o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros, nem de buril. Pelo contrário, muitas vezes a perversidade impiedosa da idéia definidora por exagero, fiz acompanhar da perversidade tosca da voluntária imperfeição estética. [...] Me sinto "recompensado" eu falei, não tive a menor intenção, nem sombra disso! de me dar por feliz. Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa PAZ que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade. Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de belezas mais convertido aos seus sentimentos e justiças do tempo da paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente desta grandeza de ser e de viver. [...] Me sinto recompensado por ter escrito esta épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim imperfeito. Não das minhas imperfeições naturais. Mas de imperfeições voluntárias, conscientes, lúcidas, que mentem no que verdadeiramente eu sou.

PROSÓDIA BRASILEIRA

Foi em 1922, entretanto, que São Paulo conheceu uma das tentativas mais interessantes de renovação teatral: a empreendida por Oduvaldo Viana à frente da Companhia Brasileira de Comédias, vinda do Rio de Janeiro. A estréia deu-se com *Manhãs de sol*, do próprio Oduvaldo, uma peça pouco ambiciosa, embora tivesse agradado muito. O crítico do *Estado* mostrou-se sensível ao acontecimento: "Realmente, Oduvaldo Viana realizou na Companhia que dirige um verdadeiro milagre: a par de um grupo de artistas inteligentes, conseguiu que todos eles falassem pela nossa prosódia [sabe-se que a prosódia habitual era a portuguesa]. É um conjunto homogêneo e ensaiado com muito apuro". No elenco, liderado por Abigail Maia, já se salienta o jovem ator Procópio Ferreira, "um almofadinha de mão cheia". *Demônio familiar*, de José de Alencar, e *Levada da breca*, de Abadie Faria Rosa, estão entre as peças encenadas no Teatro Apolo. Além das representações normais nessa sala, Oduvaldo cria uma vesperal aos sábados, no Cine-Teatro República.

Ao lado de muitas companhias estrangeiras que nos visitam em 1922, entre as quais as de Maria Matos (representante do movimento teatral mais moderno), de Lucília Simões, de Germaine Dermoz–Victor Francen e do Teatro Schiller da Alemanha, continuam os elencos paulistas de autores e intérpretes pouco conhecidos (Nino Nello já aparece em um deles) e se realiza nova temporada no Santana da Companhia Dramática Nacional, dirigida por Itália Fausta, com *Cinzas vivas*, comédia dramática de Gastão Tojeiro, *Magda* e *A ré misteriosa*.

Itália Fausta não deixa de fazer a sua visita ao Brás, dessa vez no Teatro Olímpia, inaugurado a 24 de março desse mesmo ano, na avenida Rangel Pestana, 118-A. Nesse bairro operário é levada com sucesso, segundo o noticiário, a peça *Pedra que rola*, do anarquista José Oiticica.

Edificação sóbria, o Olímpia comportava cerca de 2 mil espectadores, nas seguintes localidades: cinqüenta frisas, dezoito camarotes, mil cadeiras, duzentas e cinqüenta cadeiras nos balcões, cem nas galerias e quinhentos *promenoirs* (parte de uma sala de espetáculos em que o público podia ficar de pé e circular). Até um salão de barbeiro existia no imóvel. São mais acessíveis os preços do Olímpia. Quando se anuncia a famosa revista *Pé de anjo*, "grandioso êxito de gargalhadas", os preços vêm em destaque: frisas, 10,5 mil-réis; camarotes, 8,5 mil-réis; cadeiras distintas, 2,2 mil-réis; cadeiras de primeira, 1,6 mil-réis; cadeiras balcão, 1,1 mil-réis; *promenoir*, 1,2 mil-réis; gerais, 600 réis. (Comparem-se com os do Boa Vista: frisas e camarotes, 15,5 mil-réis; cadeiras e balcão, 3,2 mil-réis; geral, 1,1 mil-réis.) Arruda fez parte da temporada inaugural com *O que o rei não viu*, de Gastão Barroso e Danton Vampré. Ele se exibe sempre em conjunto com um programa cinematográfico.

TEMPORADA BRILHANTE

A "mais brilhante e lucrativa de todas as temporadas teatrais destes últimos anos" é a que a Companhia Brasileira de Comédias realizou em 1923, no Teatro Apolo. *Chá de sabugueiro*, de Raul Pederneiras; *Terra natal*, de

Oduvaldo Viana; *A juriti*, de Viriato Correia; *Casamento americano* e *O amigo da paz*, de Armando Gonzaga; *Nossos papás*, de Ribeiro Couto; e *1830*, de Paulo Gonçalves, formam o repertório. Vinha ele já do segundo semestre de 1922 e agora com a certeza de sua aceitação pelo público paulista. No segundo semestre de 1923, aparece um grande anúncio na primeira página do *Estado*, alusivo à mesma companhia, pertencente ao Teatro Trianon do Rio, dirigida então por Viriato Correia e com Procópio e Ítala Ferreira como principais atrações, numa "campanha de ressurgimento do teatro brasileiro". No repertório, *Zuzu*, do próprio Viriato, *O outro André*, de Correia Varela, e *Eva no ministério*, de Mário Domingues. Procópio era a estrela do empreendimento, mantendo "a assistência em constante hilaridade".

São Paulo ainda guarda hábitos provincianos. O pintor e cenógrafo Paim pinta leques para a festa artística de Abigail Maia. Procópio, Hams e Piolim tomam parte numa festa dedicada às crianças. Enquanto Mme. Poças Leitão organizava jogos e danças, Procópio dizia monólogos e anedotas próprios para a "petizada".

Se Leopoldo Fróis não se entusiasma muito com a dramaturgia brasileira, apesar de trazer no repertório *Longe dos olhos*, *Quebranto* e *No tempo antigo* (de Antônio Guimarães), uma Companhia Nacional Sertaneja atua por "sessões" com *Alma sertaneja*, de Olímpio Nogueira. Dos elencos brasileiros que se apresentavam em 1923 assinalam-se ainda os de Vicente Celestino, a Companhia de Revistas do Teatro São José e a Companhia Nacional de Revistas do Teatro da Exposição.

REVELAÇÃO DE PIRANDELLO

Maria Melato e Dario Niccodemi são as personalidades mais importantes vindas da Europa naquele ano. Ambos trazem como novidade o nome de Pirandello. A propósito de *Cosi è... (Se vi pare)*, apresentada por Maria Melato, escreveu o crítico Martin Egydio Damy, do *Correio Paulistano*:

> A abstração do seu teatro, dourada pela sua imaginação de grande dialético, assume aparência humana e simbólica [...]. *Se vi pare!...* O fato é que o público não quis concluir, mas gozou à farta com o divertido trabalho do comediógrafo italiano. (10/7/1923)

Dario Niccodemi, dramaturgo de *Scampolo*, não deixa de ressaltar, em conferência, a análise e a proclamação incessante da "dissociação da personalidade", como traço comum das obras de Pirandello. A "melhor companhia que a Itália nos mandou" – é o que dizem do grupo, chefiado por Niccodemi.

A propósito do "novo espírito" da Companhia, comandada pelo dramaturgo, escreve Helios (pseudônimo de Menotti del Picchia) no *Correio Paulistano*, em 14 de julho:

> A companhia aberra das normas clássicas das demais companhias congêneres que por aqui aportaram. São estas uma espécie de sistemas planetários, onde, em torno de um astro de primeira grandeza, coruscante e essencial, gravitam satélites secundários [...]. Não há um fulcro solar; há uma porção de sóis, porque cada artista aí tem uma individualidade própria, autônoma, o que torna o conjunto harmonioso, sólido, sem desequilíbrios, distorções, contrastes [...]. *Para os autores a companhia é ideal.* Longe de sacrificarem o texto na preocupação de fazer ressaltar unicamente o temperamento da celebridade que puxa, com seu prestígio e renome, o cordão da *troupe*, os atores procuram individualmente destacar as intenções do criador do drama ou comédia, encarnando-se de verdade nos seus papéis, por menores e insignificantes que sejam. [...] Arre, que assim se pode, afinal, ver um pouco de harmonia e de equilíbrio em cena.

Em dezembro de 1923 estavam funcionando quatro teatros: Santana, com uma nova companhia estrelada por Abigail Maia, no desempenho de *As levianas*, de Afonso Schmidt, e *A nuvem*, de Coelho Neto; Apolo, com Fróis, em *No tempo antigo*; Boa Vista, com Procópio e Ítala Ferreira, em *Eva no ministério*; e Cassino Antártica, com Clara Weiss, em *Uma noite de dança*, de Oscar Strauss. Já o número de cinemas crescera para dezesseis.

Em 1924, Fróis continua no Teatro Apolo, apresentando *Moinho de vento*, do grande dramaturgo uruguaio Florencio Sanchez. *Les vignes du Seigneur*, de Flers e Caillavet, foi por ele retirada da assinatura, porque se espalhou a notícia de que a peça era imoral. Fróis não queria entrar em polêmica, embora não considerasse a obra mais ou menos decente do que outras de seu repertório, como declarou em carta a *O Estado*... "Mas a moral tem, como a honra, vários pontos de vista e não serei eu que dogmatize, sobre tão complicada convenção social" (13/1/1924). Não deixou Fróis de lembrar, porém, que *Les vignes du Seigneur* se conservava havia um ano no cartaz do Gymnase parisiense, "que não é o Palais Royal"...

Versátil, usando de todos os meios para atrair o público (a concorrência de Procópio começava a surgir), Fróis, quando apresenta *Esquecer*, de Tobias Moscoso, Herbert de Mendonça e Luiz Peixoto (premiada pela Academia de Letras), inclui na segunda parte do espetáculo um "Cabaret Fróis". Diz o anúncio sobre esse "Cabaret": "Fróis recitará versos em francês e italiano, cantará trechos de ópera, dirá versos seus, cantará canções brejeiras ao violão, dirá monólogos em espanhol, cantará fados à guitarra e fará uma conferência sobre 'a origem das danças' ".

COMPANHIA PROCÓPIO FERREIRA

A Companhia Procópio Ferreira, organizada em São Paulo, estreou no Teatro Royal em 14 de março de 1924, com *Dick*, de Max Dearly, em tradução de Renato Alvim. O elenco tinha os nomes de Ítala Ferreira, Hortência Santos, Cristiano de Sousa, Manuel Pêra e Palmeirim Silva, sob a direção de Cristiano de Sousa. O anúncio, de quase meia página, menciona o "riquíssimo" cenário do brilhante artista Enrico Manso, sob o *croquis* do "maravilhoso" Paim. O repertório constou de vinte e seis peças, das quais apenas quatro eram brasileiras.

O programa de *O parente político*, de Richard Hicken (27/11/1924), traz uma nota assinada por Procópio, na qual ele ressalta que a acolhida da "culta platéia de São Paulo" lhe permitiu montar,

> [...] em oito meses de trabalho incessante e exaustivo, vinte e seis peças, todas elas representadas com o franco agrado do público [...]. Cumpre assinalar o muito que devemos aos autores argentinos – a eles a nossa admiração – pois foi no seu teatro que encontramos peças do valor de *O tio solteiro*, *O sobrinho do homem*, *Minha prima está louca* – e outras de não menos valia, com que firmamos a definitiva orientação artística de nossa companhia.

Pelo número de autores argentinos apresentados por Procópio, somos obrigados a concluir que havia uma espécie de acordo entre ele e a Sociedade Argentina de Autores, a qual, através de carta de Benjamin de Garay, agradece o quanto essa companhia fez pela difusão de seus nomes entre nós.

CENOGRAFIA

Procópio preocupava-se particularmente com a cenografia. Foi o primeiro a dar importância à colaboração do artista plástico num espetáculo de teatro. A presença do cinema, a riqueza visual que podia oferecer, a presença das companhias estrangeiras, a possibilidade do emprego de novos materiais, tudo isso impeliu o teatro a ver com outros olhos a parte cenográfica. Ainda que meramente decorativo, o cenário começava a existir. Diz o próprio Paim:

> Em São Paulo trabalhavam nessa época Rômulo Lombardi, Henrique Manzo, Juvenal Prado e o autor deste depoimento. Gostaria de ressaltar as qualidades das obras que realizaram e, mais ainda, a grandeza de seus corações simples e generosos, sempre dispostos a conceder o auxílio que lhes era pedido. Cada qual se dedicava a uma especialidade: casa de campo, ambientes modestos, salões, galerias, varandas, jardins de inverno, etc. Quanto a mim, preferia os ambientes de estilo, isto é, nesse sentido pintei alguns para as várias companhias. Lembro-me de um gabinete estilo chinês, todo revestido de xarão vermelho com cegonhas brancas esvoaçando sobre cerejeiras. Os lustres e mobílias seguiam o mesmo estilo e eram pretos [...]. Também elaborei cenários fantásticos como sejam o interior de um coração, com os respectivos alojamentos para os nobres e baixos sentimentos. [Tratava-se de *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves.] Era exigido que, ao abrir-se o velário, o público se admirasse. Isto o predisporia para a peça, assim como a capa de um livro dispõe o leitor à compra [...].

JAIME COSTA

Jaime Costa também veio a São Paulo, em 1924, e entre as suas apresentações assinala-se a primeira em português de Pirandello. A peça é *Pois... é isso* (*Cosi è... Se vi pare*), levada em homenagem à coletividade italiana, aliás com bastante sucesso. Antes de subir o pano, o dramaturgo Paulo Gonçalves fez uma rápida dissertação sobre a personalidade de Pirandello. E a crítica observa sobre a estréia: "A Companhia Nacional lavrou dois tentos. Tanto a peça quanto Jaime Costa causaram na assistência uma excelente impressão."

Lucília Peres esteve de novo em São Paulo, melancolicamente, com *O grande industrial* e *A dama das camélias*. Não faltaram na temporada de 1924 revistas e burletas, com Arruda e Jércolis-Villar. O maior sucesso é de Alda Garrido (atriz típica, também surgida nos entreatos das sessões de cinema) com *Luar de Paquetá*, de Freire Júnior, em que há algumas canções com letras de Martins Fontes e versos de Gilka Machado.

TEATRO ESTRANGEIRO

Companhias estrangeiras não deixam de vir: espanholas, portuguesas, a inglesa London Comedy Company, a ópera cômica de Paris com *A mascote* e mesmo uma companhia egípcia, que atuou no Cassino Antártica. O grande acontecimento estrangeiro, contudo, foi a temporada de Ermete Zacconi, logo no início de 1924, no Municipal, com Shakespeare e Ibsen no repertório.

O tom da crítica sobre o dramaturgo norueguês é agora outro:

> Ibsen já não é mais discutido desde que as grandes capitais passaram a receber, a princípio por simples curiosidade, depois com verdadeiro interesse, as suas peças. Passou de moda, portanto, a discussão sobre o teatro de Ibsen e já ninguém diz mais hoje que suas idéias são nebulosas e incompreensíveis seus personagens [...]. Ver Zacconi nos *Espectros* é ver, durante duas horas e pouco, uma verdadeira obra-prima... faz mal a gente ver em cena o pobre Osvaldo com as mãos trêmulas, o andar trôpego, a língua já baralhada, a cada instante trocando as sílabas e esquecendo os nomes familiares. (28/1/1924)

O sucesso de Zacconi foi dos maiores já vistos em São Paulo. Leopoldo Fróis, ao lado de seus companheiros de grupo, saúda Zacconi, em cena aberta, no Municipal, terminando com a frase: "És o sol; eu sou o vaga-lume".

O CRÍTICO ALCÂNTARA MACHADO

Foi em 1923 que Alcântara Machado começou a publicar suas críticas e comentários no *Jornal do Comércio*, edição paulista. O autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* era sem dúvida o espírito mais moderno que até então se havia aproximado do teatro. Seus comentários e críticas despertam ainda hoje muito interesse, por levantarem problemas essenciais, com extraordinária agudeza. Escreve ele em *Terra roxa* (1926):

> O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes é mesmo. Pura farsa ou comédia de costumes. Chama os personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscouto, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo. Resultado: o absurdo delicioso de peças de costumes nossos, mas com essência e trejeitos parisienses. É fantástico. É irreconhecível. Peças auriverdes, de fato, são raríssimas: eu conheço *Juriti*, de Viriato Correia, e *Mimoso colibri*, de Armando Gonzaga. Se há outra, ignoro ou não me lembro. Mas acho que não há. E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada pernóstica e mulata, que diz cousas em francês do Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre. A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó.

No entanto, não poderíamos deixar de acrescentar que faltou a Alcântara Machado uma certa compreensão e tolerância com uma organização cujo material humano cumpria maquinalmente suas funções: duas sessões diárias, sem descanso às segundas-feiras e interpretações alternadas durante todo o período da temporada, dependendo da aceitação ou não das peças apresentadas.

Enquanto o público e noticiaristas entusiasmavam-se com a estréia de um novo conjunto, formado por conhecida figura teatral (Procópio), eis o que diz o crítico do *Jornal do Comércio*:

> [...] é extraordinária e lamentável a facilidade, para não dizer leviandade, com que se forma nessa terra uma Companhia de Comédia. Em torno de um nome, prestigiado pelo seu talento ou pela simpatia que lhe dedica o público, reúne-se meia dúzia de elementos vindos de todos os lados, do teatro de revista, do teatro de variedades, elementos quase sempre bisonhos e paus, dá-se um título pomposo ao conjunto e toca a representar [...]. Quase todos os elementos do conjunto são inferiores e vários deles vieram mesmo do teatro de revista, são recentes intérpretes de peças ignóbeis como *Agüenta, Felipe* e *O pé de anjo*. Claro é que com tal gente lhe será impossível realizar a temporada de "alta elegância" que o programa anuncia. Quem criou no palco mulatos e capadócios e caipiras boçais

> pode lá deixar de ser, de um momento para outro, inimigo inconciliável das boas maneiras, do bem falar e do bem-vestir?

Jaime Costa inaugura, em 12 de novembro de 1925, o Teatro Santa Helena, com *Ideal proibido*, de Antônio Fonseca, redator-secretário do *Correio Paulistano*. A nova casa, situada na praça da Sé, dispunha de 1.370 lugares. Ela estava arrendada às Empresas Cinematográficas Reunidas, possuidoras de 22 teatros e cinemas em São Paulo. Talvez pelas características da empresa ou da situação do teatro na cidade, a nova sala já anuncia, a 1º de dezembro, Norma Talmadge no filme *Canção de amor*, seguida de pequenas apresentações ao vivo: os "dez diabos brancos", os célebres acrobatas "icários do mundo".

Ideal proibido leva o crítico do *Estado* a fazer divagações sobre a história do teatro, que evoluiu de Shakespeare, de Molière e de Ibsen para Pirandello.

> [...] lá veio um dia um velhinho italiano de barbicha escarninha que deu ao teatro dois ou três piparotes e aquilo que todos cuidavam definitivamente esgotado entrou de despejar de si um ror de coisas novas, que é justamente o que se chama teatro moderno. A bem dizer, todavia, não houve modificação essencial na verdadeira substância do teatro.

Antônio Fonseca teria tentado, em sua peça, harmonizar o velho e o novo: "E fez assim uma comédia passadista, um ato simbólico-enigmático, que é como quem diz: ultramoderno. Aliás, a novidade constituída por esse ato não é senão hábil adaptação de um recurso normal no cinema ao palco" (13/11/1925).

Nessa temporada, Jaime Costa apresentou pela primeira vez, em São Paulo, *Cala a boca, Etelvina*, de Armando Gonzaga, julgada "uma comédia ligeira (gênero Trianon), com situações pitorescas, ditos alegres e sobejos motivos para uma hora de saudáveis gargalhadas" (5/12/1925).

O ANO DE PAULO GONÇALVES

Mil novecentos e vinte e cinco pode ser considerado o ano de Paulo Gonçalves, autor santista nascido em 1897 e que morreria em 1927. Leopoldo Fróis representou em janeiro *As mulheres não querem almas*, que humaniza um manequim (juntamente com *Passarinho verde*, um ato de Afonso Schmidt). Seu prólogo alude à inconstância feminina, ao sonho num carnaval carioca, responsável por "esta peça alegórica" e ao teatro como "convenção somente. E o real se consegue artificiosamente". Iracema de Alencar interpreta *As noivas*, sem dúvida a mais sensível peça de Paulo Gonçalves (Olga Navarro está no elenco), e ainda *A comédia do coração*, que dramatiza os sentimentos no interior de um coração. Essa última encenação seguiu-se a um Festival Paulo Gonçalves, promovido em junho pelo Conservatório Dramático e Musical. Nele, o autor fez uma conferência, intitulada *O coração tem a sua comédia*, e houve uma parte musical, a cargo de Marcelo Tupinambá e Sílvio Vieira.

As noivas, na sua trama em que três rapazes deixam Dores, vila de Sergipe, para tentar a vida em São Paulo, tem algo de *As três irmãs*, de Tchecov. As moças esperam inutilmente que os noivos venham um dia buscá-las. *A comédia do coração* urde bem o diálogo dos sentimentos, com uma mitologia que se encarna em história bem concreta. Esse espetáculo tinha cenário de Paim ("o artista do pincel, dentro do seu expressionismo moderno, desenhou os figurinos e pintou o cenário que é fantástico") e música de Marcelo Tupinambá, cantada pela atriz Iracema de Alencar (fazendo a Alegria, toda de branco, "segundo a cor que lhe empresta o ocultismo").

Formou-se em 1925, em São Paulo, a Companhia Brasileira de Comédia, com um ótimo elenco em que estavam Apolônia, Manuel Durães, Palmeirim, Cordélia e Plácido Ferreira (após alguns espetáculos, achando-se no repertório *D. Yayá*, de Euclides de Andrade, o grupo viajou para o interior). E Fróis trouxe na sua companhia Dulcina de Morais, em *Partida para Citera*, de Martins Fontes. No desempenho de *A melhor aventura*, a crítica destaca Dulcina, por afirmar "mais uma vez seu temperamento de comediante, fazendo admiravelmente seu papel de Helena" (9/12/1925).

A COMPANHIA ARRUDA

Ao comemorar seu aniversário, a Companhia Arruda teve publicado um pequeno histórico de suas atividades:

> Fundada em Mococa a 30 de agosto de 1916, pelos atores Abílio Meneses e Sebastião Arruda, durante quase um ano percorreu o interior do estado, só se apresentando ao público da capital a 7 de julho de 1917, no Teatro São Pedro. Passou a 9 de julho para o Teatro Colombo, cuja temporada foi realizada com sérias dificuldades devido a uma grande greve; a companhia apenas deixou de trabalhar uma noite, por não poder chegar até o

> teatro, devido à vigilância da polícia. No Boa Vista fez uma temporada brilhante de dois anos e meio. Nessa temporada, a companhia pode-se dizer que criou o gênero regional, tal foi o desenvolvimento que lhe deu, tendo aparecido então diversos autores paulistas: foi esse, por muito tempo, o gênero preferido pelo público. Atualmente está no Politeama (Brás), tendo em seu elenco, além de Arruda, Sebastião Prata [Grande Otelo], Restier Júnior, Hortência Santos, Pedro Celestino.
> Essa companhia nunca teve auxílio de espécie alguma, nem oficial, nem particular, o que é digno de nota, num meio como o nosso; prosperou com o seu trabalho, com a boa vontade dos autores e com o auxílio do público. Todas as companhias em São Paulo tomarão parte no ato variado, depois da apresentação. (27/8/1925)

ESTRANGEIROS EM 1925

Muitas companhias estrangeiras visitaram São Paulo em 1925. Germaine Dermoz e Victor Francen interpretaram, entre outros títulos, *Dr. Knock*, de Jules Romains ("é peça exagerada como todas as sátiras [...] descamba muito a miúdo para situações de gosto e sabor acentuadamente plebeu [...]") e *A chacun sa verité*, pois Pirandello estava na ordem do dia. Maria Melato trouxe também o seu Pirandello: *Cosi è... (Se vi pare)* e *Come prima, meglio di prima*, além de Marco Praga. Mas, sobre uma récita popular com *Odette*, de Sardou, *O Estado* publicou:

> Afinal de contas, quem tem razão é a empresa da Companhia Dramática Italiana, que ora trabalha no Municipal. O nosso público tem visível pendor pelas peças da velha escola; é ainda Sardou quem lhe fere a sensibilidade. São ainda os episódios em que o dramaturgo vai dosando, devagarinho, a emoção a ser transmitida à assistência, e enchendo-lhe os olhos de lágrimas. (31/10/1925)

Portugal concorreu com uma Companhia Dramática, uma de Operetas e a de Revistas (do Teatro Eden, de Lisboa). A de operetas, sob a direção de Armando de Vasconcelos, encenou uma adaptação de *A moreninha*, de Macedo, em que se aproveitou *Luar do sertão*, quase integralmente, no 1º ato. E o elenco da revista montou, em homenagem a Menotti del Picchia, sua peça *As máscaras*, com Aurora Aboim e Beatriz Costa. As canções *Berceuse*, *Turquesa* e *Diamante*, de autoria do doutor Carlos de Campos, presidente do estado, foram apresentadas no espetáculo.

Uma Companhia Alemã de Operetas, novamente uma Companhia Egípcia e a London Company são outros acontecimentos de 1925. Mas sucesso verdadeiro obteve a primeira apresentação, entre nós, da declamadora Berta Singerman. Segundo a nota divulgada pela empresa, havia outra vantagem em seus recitais, "porque a arte de Berta Singerman permite curtíssimos intervalos, o espetáculo pode começar às 19 e ¾ e terminar a tempo de o público voltar para casa de bonde".

INTERCÂMBIO

Leopoldo Fróis prossegue a temporada, em 1926, até partir para Buenos Aires, num programa de intercâmbio com uma companhia argentina liderada por Angelita Pagano. Os nomes que compõem a comissão organizadora de uma festa em homenagem ao ator, antes da despedida, dão a medida de seu prestígio: Martins Fontes, Luciano Gualberto, Vicente Ancona, Henrique Villaboim, Pascoal Minervino, Antônio Fonseca, Paulo Gonçalves e Armando Mondego. Fróis interpreta *Senhores do mundo*, de Flers e Croisset, e é chamado "o mais completo e fino intérprete, nos palcos brasileiros" (24/2/1926). O elenco argentino não consegue atrair muito público e o repertório leva *O Estado* a comentar que "os autores argentinos parecem preferir o drama à comédia" (outubro/1926).

Jaime Costa volta a São Paulo e, de seu elenco, participam Aristóteles Pena, Ismênia dos Santos e, depois, Dulcina, "ex-estrela de Leopoldo Fróis", conforme o anúncio. Dulcina, muito elogiada pela crítica ("Dulcina de Morais, muito moça, e com um tirocínio relativamente curto, já é todavia bem mais do que uma esperança [...]"), realiza em dezembro sua festa artística, interpretando *Os futuristas*, de Bento de Camargo: "[...] peça inteligentemente urdida, que podia ter agradado mais do que agradou, se o autor tivesse cuidado com *mais* empenho do efeito teatral e se os atores soubessem seus papéis" (dezembro/1926).

Trava-se entre Jaime Costa e Procópio uma polêmica publicitária. Procópio, cujo público em São Paulo já é enorme, faz-se preceder por incríveis chamadas:

> Não botem dinheiro fora. Faltam só onze dias para o grande Procópio e sua brilhante companhia, da qual é a primeira figura a senhora Abigail Maia.
>
> *O homem das cinco horas*: tão boa, tão interessante, de sucesso tão certo, que até já está sendo falsificada. [A peça é de Hannequin.]

Isso porque Jaime anunciava *Homem das cinco e meia*, de Felix Gandera.

Brincando ou não (possivelmente não, o que estava mais de acordo com o seu temperamento irascível), Jaime respondeu com outro anúncio:

> Não confundir *O homem das cinco e meia*, esta moderníssima peça, com uma velharia anunciada em outro teatro com o nome semelhante ao *Homem das cinco e meia*, no intuito de estabelecer confusão e ludibriar o distinto público paulista, que sempre soube distinguir o joio do trigo.
> (25/10/1926)

A Companhia Brasileira de Comédias Brandão Sobrinho–Palmeirim reinaugura o Boa Vista, que passara por uma reforma. A peça escolhida é *A cigarra e a formiga*, de Batista Júnior e Agenor Chaves. Numa pequena entrevista, declara Batista Júnior:

> A comédia foi escrita atendendo a uma delicada solicitação, especialmente para a estréia da Companhia Belmira de Almeida, no Teatro Carlos Gomes, do Rio. Como se vê, é uma peça nova, de ontem. Como assunto é bem a expressão do momento que atravessamos, de moral jazzbândica. Como finalidade psicológica – o amor, o princípio e o fim, único liame da felicidade, livre ou não das peias da lei. (11/8/1926)

A Companhia Tro-lo-ló vai para o Apolo, com enorme sucesso de público. Antes de levantar o pano, Bastos Tigre fala sobre o gênero "tro-lo-ló". A revista chama-se *Fora de sério* e é de autoria de Humberto de Campos e Oscar Lopes. No elenco, Ítala Ferreira, Araci Cortes ("Vivíssima primeira *girl*") e Jardel Jércolis ("um característico simpático"). Estreou também no Apolo, em 1926, uma companhia negra, com a revista *Tudo negro*. A crítica ressalta a "dicção excelente" e um anúncio do elenco diz: "Um Verdadeiro Bataclan Preto [a companhia francesa estivera em agosto no Santana]. *Rigorosa e absoluta moralidade*. No elenco, o Pequeno Otelo, de seis anos" [o futuro Grande Otelo, que na verdade já tinha onze anos]. (20/10/1926)

Apesar de fazer numerosas incursões ao interior, a Companhia Arruda é ainda a estável de São Paulo. Seu repertório não vai além de *Zuzu cortou os cabelos*, de Gastão Tojeiro, mas seja no Brás Politeama, no Boa Vista ou em outro teatrinho de bairro, Sebastião Arruda dará continuidade ainda, por muito tempo, a um conjunto paulista.

Mil novecentos e vinte e seis viu também diversos elencos estrangeiros: Gretillat–Tessier (com a grande Valentine Tessier), o Ba-ta-clan de Paris, a Companhia Guiró (espanhola), a Companhia de Revistas do Teatro Maria Vitória de Lisboa, Maria Matos–Nascimento Fernandes e as italianas de Dario Niccodemi e Itália–Almirante.

Niccodemi e Almirante exibem-se ao mesmo tempo, no Santana e no Municipal. Niccodemi estréia com *Chimera*, de Chiarelli, e diz agora sobre Pirandello: "Pirandello passou. Passou como um meteoro. O seu teatro é um teatro todo cerebral; nos grandes tempos, conseguiu despertar atenção. Depois caiu. O público não quer cérebro. Quer alma" (2/7/1926).

Já a Companhia Almirante é por Pirandello e leva *Seis personagens à procura de um autor* e *Il gioco delle parti*. No elenco, um ator de pouca importância, Vittorio de Sica, chama a atenção do crítico em *Gli amanti impossibili*, de Gino Rocca: "[...] o sr. De Sica, que compôs com discrição irrepreensível a personagem de Norbert, envolvendo-a de um ar extremamente simpático". O grupo provocou escândalo, com um acontecimento de outra ordem: foram parar na polícia, por denúncia de um coronel, 150 a 200 metros de um filme rodado no Jardim da Aclimação, com cenas de dança negra e de flagelação de um negro a chicote (pelo proprietário da fazenda onde se desenrola a narrativa), que mostrariam uma imagem deprimente do nosso país no estrangeiro. Estaria De Sica entre os realizadores do filme?

O direito autoral gera conflito em 1926: Alvarenga Fonseca, presidente da Sociedade de Autores Teatrais, requereu ao Supremo Tribunal Federal um *habeas corpus* em favor de cento e cinqüenta autores, visto estarem sofrendo constrangimento ilegal com os mandados expedidos pelo juiz da 1ª Vara Cível de São Paulo, proibindo que subam à cena, em seus teatros, peças daqueles autores, sem a necessária autorização. Os dramaturgos recebem então, no Brasil, o equivalente a onze poltronas por espetáculo.

PIRANDELLO EM SÃO PAULO

A vinda de Luigi Pirandello, à frente do Teatro de Arte de Roma, que tinha como principais intérpretes Marta Abba e Lamberto Picasso, foi o fato dominante da temporada de 1927. A montagem de várias das grandes peças de sua dramaturgia, conferências, visitas e crônicas marcam a presença do discutido e admirável homem de teatro na cidade.

Pirandello narrou a estréia de *Cosi è... (Se vi pare)*, na Itália:

> Passada quase uma hora da representação, aventurei-me a sair do teatro, julgando tudo terminado. Não estava, porém. Todos me esperavam. Não sei se para me bater ou aplaudir. Talvez para me bater, porque um policial julgou mais conveniente meter-me num automóvel. Quando este rodou, ouvi que berravam: "O louco partiu! O louco partiu!" O meu teatro é claríssimo. Perfeitamente acessível. Pede somente alguma atenção. Atentar, coisa que o público muitas vezes não faz! E não chegar em meio da representação [...]. Eu não sou, nem quero ser filósofo. Contento-me em ser artista. (23/8/1927)

Seis personagens à procura de um autor representa um grande sucesso para Marta Abba: "[...] é uma das figuras mais empolgantes do teatro moderno e isso nos espanta, pela sua mocidade. O papel de Figliastra [Enteada] teve nela a exaltação, a exasperação de uma alma ferida nos seus ideais mais caros" (26/8/1927). Em *L'Amica delle Mogli*, salienta-se Picasso: "[...] avassala a cena, desde o 1º ato", diz o crítico. O êxito da companhia é tal que se prolonga a temporada. *Ma non è una cosa seria*, *La morsa*, *Enrico IV*, *Due in Una* são objeto de comentários na cidade. Picasso mostra-se brilhante em *Henrique IV*: "Deve ser esse o trabalho máximo de Picasso. É difícil que ele consiga sobreexceder-se" (2/9/1927).

A 5 de setembro, Pirandello faz uma conferência no Municipal. A nota do jornal esclarece que será mais um improviso. A palestra se desenvolverá de acordo com o próprio auditório, esperando o autor "que lhe façam as objeções que julgarem úteis ou lhe peçam explicações que pensarem necessárias".

No dia seguinte, aparece o comentário:

> O grande comediógrafo, que aliás não tem dotes oratórios, fez o possível – e conseguiu-o – para manter interessante a sua conversa com o auditório. Foi pena que as perguntas não tivessem sido capazes de suscitar a

> explanação de problemas sobre a arte de Pirandello. Em geral, fizeram-se questões levantadas e já debatidas nas diversas entrevistas realizadas pelos jornalistas desta capital, o que forçou o eminente escritor a repetir-se.

Pouco antes de Pirandello esteve também no Municipal outra companhia italiana, encabeçada pela atriz Tatiana Pavlova, a quem a crítica não poupou elogios. E o teatro estrangeiro foi representado ainda pela francesa Vera Sergine e pela companhia portuguesa Rei Colaço, com um repertório muito francês. O alto nível do elenco provoca amplos elogios para *O segredo*, de Bernstein.

Entre os brasileiros, a Companhia Nacional de Comédia, ao representar *Rodolfo Valentão*, de Gastão Tojeiro, anuncia em letras bem grandes: "Dois espetáculos em benefício do tenente Cabanas". No fim do ano, Fróis e Chabi estão no Municipal. Ao lado de Manuel Durães, eles interpretam *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas. Chabi destaca-se, porém, em *O Leão da Estrela*, de Felix Bermudes, Ernesto Rodrigues e João Bastos, e, na festa artística de Fróis, estréia a nova atriz Alice de Carvalho, premiada com medalha de ouro pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Formou-se na cidade uma companhia italiana. Seus principais atores eram antigos elementos de grupos italianos que por aqui passaram ou intérpretes de elencos amadores que mais se destacavam, como é o caso de Tina Lambertini, que encabeça a companhia no Apolo. Anunciam-se, a preços populares, *A mulher de médico*, de Silvio Zambaldi, e *Os desonestos*, de Rovetta.

O TEATRO DE BRINQUEDO

A temporada de 1928 assinalou-se por dois acontecimentos de importância: a visita do Teatro de Brinquedo, animado por Eugênia e Álvaro Moreira; e a nova idéia de Oduvaldo Viana para "salvar o teatro" do perigo do cinema, organizando um Teatro Paulista, teatro breve, num só ato, dividido em três quadros. Oduvaldo estudou o nosso ambiente e chegou à conclusão de que ele tem grande afinidade com o portenho. Há aqui grandes coletividades estrangeiras, avultado número de brasileiros de origem italiana, espanhola, turca, alemã, etc. Daí a necessidade de um gênero popular em que apareçam personagens dessas diferentes procedências. E ele vai então criar o gênero "sainete brasileiro", no qual todos esses elementos serão incluídos.

O Teatro de Brinquedo é saudado como uma "bela tentativa de amadores, que já é uma realidade vitoriosa, capaz de influir seriamente na evolução do nosso meio cênico". Sem visar ao êxito pecuniário, "contando apenas obter da sociedade culta de São Paulo um pleno sucesso estético", o grupo lança, no dia 27 de janeiro, no Municipal, *Adão, Eva e outros membros da família*, quatro atos pequenos de Álvaro Moreira, que recebe o seguinte comentário:

> Esperava-se em geral ou uma série de arrojos futuristas ou uma palhaçada simplória, reforçando essas suspeitas o fato de não haver sido feita a habitual distribuição de programas e o de ter sido levantado o pano sobre um cenário singelo, mas um tanto fora do comum. O Teatro de Brinquedo, pelo menos na peça que se viu ontem, não é nem uma nem outra coisa.

Prossegue o crítico:

> Falta-lhe sem dúvida essa ação muito exteriorizada a que estamos habituados no teatro verdadeiro, mas o diálogo dos personagens é um comentário da vida e deles próprios que substitui, e quase sempre com vantagem, essa movimentação de entradas e saídas, da cena e da atividade física que quase se julga obrigatória no palco, a fim de atrair e prender a atenção do público. [...] A evolução cênica dos personagens é quase introspectiva. Dá-se, de certo modo e até certo ponto, um retorno ao velhíssimo método direto da autodescrição. Mas sob que forma e com que brilho... O apreço do público pela novidade que lhe serviram foi marcado com muita espontaneidade. Houve aplausos e muitos. Não houve, entretanto, entusiasmos transbordantes e nem motivo se tinha para isto. Mas aquela platéia escolhida deixou o Municipal com a impressão de que vira e ouvira uma novidade muito interessante, já com acentuado valor e que abre, realmente, horizontes novos para o nosso teatro. (28/1/1928)

O Teatro de Brinquedo oferece um "programa eclético", no dia 29 – "Espetáculo do arco da velha", composto dos seguintes números: "Pai João", evocação de Luís Peixoto, acompanhado por Brutus Pedreira e Flávio de Andrade; "Canções modernas", de Heckel Tavares, por Sérgio da Rocha Miranda; "Onde se aprende a falar", sátira com a sra. Álvaro Moreira, Sérgio da Rocha Miranda, Vasco [Leitão] da Cunha e Álvaro Moreira; "Circo, pantomima e história de Sinhá Moça", pantomima musicada em estilo colonial, com Aída Procópio Ferreira e Joraci Camargo.

O SAINETE BRASILEIRO

Embora Oduvaldo Viana anunciasse a criação do "sainete brasileiro", como o ambiente paulistano é quase idêntico ao portenho, para o primeiro período de sua iniciativa são traduzidos sainetes do Teatro Nacional de Buenos Aires. Houve entendimentos, para esse fim, com Carcavallo, diretor do conjunto argentino. Quando o gênero sainete for cultivado por todos os autores brasileiros, recorrerá à prata da casa. E ele próprio começará por escrever *O Castagnaro da festa*, sainete de costumes paulistas.

O grupo se chamará Abigail Maia–Raul Roulien e estreará com *Os sorrisos da vida*, dos argentinos Elias Alipi e Carlos Schaefer Gallo, e *O Castagnaro da festa*, uma peça que, lida hoje, revela uma série de lacunas, preenchidas apenas pela curiosidade do tipo italiano. Como atração, a Jazz Band Imperial e a "orquestra típica argentina" tocarão no salão de entrada; no palco, se poderá apreciar o quinteto característico Os Sertanejos Paulistas. Abigail e Roulien interpretarão também canções e tangos (o grupo é apresentado por Álvaro Moreira, em lugar do anunciado Coelho Neto). Abigail era já um nome consagrado do nosso palco e Roulien aparecia em 1928 como o "notável galã amoroso do gênero ligeiro". Do Santana aos bairros, Roulien levou sua peça *O flirt dos beijos*, uma "fantasia-relâmpago, própria da época em que tudo é nada..." No desempenho, Roulien era seguido das Flappers Girls, que com ele faziam um espetáculo "apreciado pelas famílias" e recomendado pelo Juizado de Menores...

O sainete é explicado como "uma comédia leve, sem efeitos fortes, seja de movimento, seja apenas de retórica. Deve assim apresentar unicamente o feitio superficial dos personagens. É *rápido*". Veja-se o repertório: *O belchior da sorte* (argentino); *Fazenda nova* (argentino, mas adaptado ao nosso meio por Oduvaldo; a ação passa-se em Barretos e Sebastião Arruda é chamado para interpretar um papel); *As levianas*, de Afonso Schmidt; *Mustaphã* (um turco e um italiano são os protagonistas); e, de vez em quando, *Manhãs de sol* (o texto, nessa temporada, é anunciado como sainete e se intercalaram no espetáculo "canções brasileiras, tangos e poesia sertaneja").

Sucesso completo foi *Teu amor e uma cabana*, indicada no anúncio como "um mimo de graça e ternura: uma história humana, com muita graça e uma ponta de sentimento". Diz mais o anúncio: "a sra. Abigail Maia cantará uma linda canção no segundo ato e o sr. Raul Roulien, o ator da moda, deliciará o público com o seu último tango, *Tu amor y un ranchito*. Uma mandolinata, uma gôndola de Veneza, um canário que voa até o céu [...]".

O grande êxito da temporada, segundo notícias publicadas em agosto, foram os sainetes de Oduvaldo. Na primeira sessão, levava-se uma peça; na segunda, outra. *Um conto da carochinha* é "um sainete, fantasia, no qual se aliam à sugestiva poesia de Guilherme de Almeida o sadio humorismo de Cornélio Pires e a habilidade cenográfica de Oduvaldo Viana". Como muitos dos espetáculos são dedicados às normalistas (há 3 mil em São Paulo), a companhia lembra-se de organizar um "concurso para a eleição da Rainha das Normalistas".

A caipirinha, de Cesário Mota Júnior, e *Terra natal*, de Oduvaldo, marcam um certo retorno do grupo às preocupações regionalistas, misturadas aos tangos, jazz e *flappers* da época. Mas o que pensar do *Pigmalião* de Shaw, ultra-adaptado por Oduvaldo? Diz a crítica: "A tradução e adaptação estão muito bem-feitas, mesmo a despeito de ter sido suprimido todo o 1º ato, que no original inglês tem, propriamente, a função de prólogo" (27/10/1928). Aliás, o próprio anúncio é curioso: "Amanhã-sábado-vesperal-aperitivos-às 16 h. Pigmalion, canções e tangos".

Uma festa de Oduvaldo Viana apresenta características especiais. Às 15 horas, *Vesperal do perfume*, dedicado às normalistas de São Paulo, com a colaboração de Felice Godet, de Paris, que, "além de perfumar todo o teatro, oferecerá três ricos estojos, como brindes". A peça é *Ao cair da tarde*,

> uma grande peça parisiense, criação de Gabrielle Dorziat. Segue-se "O teatro por dentro" – quinze minutos de bom humor, durante os quais Oduvaldo Viana desvendará os mistérios do teatro na intimidade. Serão ouvidas, também, as mais modernas canções de Heckel Tavares, num grande ato de Abigail Maia, em colaboração com a srta. Yvonne Daumerie, e Roulien cantará *Muchachitas de San Pablo*.

Ainda sobre a festa de Oduvaldo, anuncia-se:

> Tomará parte na primeira sessão o grande ator patrício Procópio Ferreira, que virá do Rio, especialmente na sua barata de corridas, para esse fim.

> Na segunda sessão o príncipe dos atores brasileiros, Leopoldo Fróis, fará uma surpresa e o grande Procópio renovará [*sic*] uma cena cômica surpreendente.

Jaime Costa fez também uma temporada em São Paulo, em 1928. Anunciada como "temporada do riso", ela tem no cartaz a seguinte advertência: "O mais completo conjunto nacional de comédia, que tem vindo a São Paulo. Na sala de espera do teatro, um original *jazz band* de caráter político. Novidade". O programa compõe-se das habituais comédias do nosso repertório: *Pequetita*, de Viriato Correia; *Senhorita 1928*, de Mário Domingues; *A flor dos maridos*, de Armando Gonzaga; *A família Kolossal*, em que Jaime Costa faz o papel de uma elegante senhorita; e, entre outras peças, como reforço, a sempre bem acolhida *Pois... é isso* (*Cosi è... Se vi pare*), de Pirandello.

O ano teatral de 1928 havia começado com um anúncio da Companhia Ra-ta-plan: "Pétalas ao vento,/ Com um quadro que é a cachoeira do sugestivo,/ Nu artístico./ Moralidade, montagem luxuosa, hilaridade constante/ apresenta a Ra-ta-plan".

OS SUCESSOS ESTRANGEIROS

Uma companhia portuguesa de revistas levou *Sol de Portugal*. Algum tempo depois, na mesma companhia, Maria de Lourdes Cabral, que se casaria mais tarde com o eminente prefeito de São Paulo Prestes Maia, apareceu em *Tejo e Guanabara*. Clara Weiss apresenta-se com *Frasquita*. Uma companhia israelita encenou a opereta *Amor no Câucaso* e outra, de comédia, *A ressurreição*, de Tolstói. Germaine Dermoz, com a Companhia Francesa de Comédia, estreou no Municipal com *Israel*, de Bernstein. E em seu repertório havia ainda *L'homme d'un Soir*, de Denis Amiel, e *Le misanthrope*, de Molière, numa temporada ansiosamente esperada pelo público voltado para a Europa.

Lucília Simões e Érico Braga traduzem para o português o repertório francês: *Poltrona 47*, de Verneuil, *O branco e o preto*, de Guitry, e *O rei da sorte*, também de Verneuil. Esteve ainda na cidade, no Santana, o Moulin Rouge, de Paris. Já o nacional Moulin Bleu apresenta Tom Bill e Genésio Arruda, seguidos de variadíssimos quadros de nu artístico, embora desse vesperais familiares às 15 horas. Segundo Miroel Silveira, o popular ator Tom Bill

> [...] chegara ao Brasil na Companhia de Variedades South American Tour. Muito alto, claro e corado, o milanês fizera primeiro variedades em vários pontos do estado. Quase tocando as gambiarras, era sempre o camponês idiota que acabava enganando o malandro que tentava enganá-lo.

Diz uma nota publicada a 1º de setembro no *Estado*:

> É bem louvável, sem dúvida, o esforço e o propósito dos autores das companhias, no sentido de se afastarem dos processos teatrais já muito conhecidos... e um pouco monótonos. Cabem especiais elogios, nesse sentido, à Companhia de Revistas Margarida Max, à qual já devemos nesta temporada algumas peças de cunho bastante original, interessante quase sempre... *Juriti*, por exemplo, foi uma delas. E agora temos, desde ontem, a fantasia-policial *O diamante azul*, na qual Gastão Tojeiro urde e desdobra uma série de curiosas complicações em torno de um roubo apresentando tipos e movendo cenas, ora cômicas, ora com certo efeito dramático. E pelo desenrolar da peça se intercalam cortinas à maneira de revista, bons quadros de conjunto de igual gênero.

Inaugurou-se em outubro de 1928 uma nova modalidade de espetáculos: Lanterna Mágica. É uma nova companhia teatral de São Paulo, que se apresentava ao público em instalações próprias e com programa especial. O ano termina com Fróis, Procópio (que se anuncia como "o riso humanizado") e Jaime Costa. Uma estréia é saudada:

> Quem desanima das possibilidades do teatro brasileiro bem precisa sem dúvida ir ver no Teatro Boa Vista a peça ontem dada em primeira representação pela Companhia Leopoldo Fróis. É uma comédia de Joraci Camargo, autor ainda novo. A peça intitula-se *Menina dos olhos.*
>
> (12/12/1928)

O interesse pelo cinema cresce tanto que, em 1929, Oduvaldo Viana e Abigail Maia se despedem do público para estudar essa arte na América do Norte. Na volta, aplicariam seus conhecimentos em realizações nacionais. Na festa de despedida, com a participação de Procópio e sua companhia, Abigail e Cornélio Pires, na terceira parte, mostraram como se grava a voz humana. Em Santos, no embarque, Oduvaldo declarou aos jornalistas: "É dever de todos 'torcer' pelo cinema brasileiro, que virá fixar a nossa vida e ensinar aquilo que precisamos saber – mas tudo isso na língua que nós falamos" (novembro de 1929).

Raul Roulien usa o prestígio do cinema para a propaganda do teatro, abalado com as invenções cinematográficas. Um anúncio diz: "Espetáculo Roulien, com o elegantíssimo filme cênico em cinco partes: *O irresistível Roberto*, original de Roulien e Joraci Camargo". "Meu teatro", afirma Roulien, "tem como característica o perfeito equilíbrio entre o diálogo e a música, quase sempre de cunho inteiramente regionalista". Guilherme de Almeida, que o apresenta, afirma serem seus espetáculos "quase cinema" e chama a atenção para a "constante preocupação de novidade que caracteriza a personalidade do querido artista e seu forte espírito de juventude que criou para ele um público juvenil e na grande maioria feminino" (16/3/1929).

O espetáculo é qualificado como transbordando de atrativos: "Entre os dois extremos da ação dramática, há danças modernas e fáceis, com orquestra e jazz, e há também tangos e bailados difíceis [...]". Em adaptação sua e de Joraci Camargo, Roulien apresentará também um Shaw: *Ordinário, marche!* O crítico do *Estado* se assusta:

> Joraci Camargo e Roulien colocaram um monólogo deles mesmos. O trabalho é bem mais sugestivo do que a burleta doméstico-familiar ou a comediazinha sentimental. Mas seria ético essa adaptação de *Arms and the man* [*sic*]? E se continuarmos assim, não tardará tenhamos "traduções" e "adaptações" de Shakespeare ou Homero, com canções e danças do momento. (20/4/1929)

Em sua festa artística Roulien levará *Terra de todos*, por ele escrita de parceria com Décio Abramo. Em homenagem a São Paulo, muitas canções, inclusive uma tarantela...

Jaime Costa, Procópio e a Companhia Tro-ló-ló foram, dentre os brasileiros, os de maior sucesso em 1929. Procópio deixa de lado o repertório nacional, para encenar comédias argentinas, espanholas (Muñoz Seca é o preferido) e uma alemã. Jaime Costa anuncia, em março, a formação de um grupo novo, juntamente com Luís de Barros. Depois da estréia com *Eu não sei dizer que não*, do francês André Barde, com música de Raul Moretti, Jaime escreve a *O Estado*, informando que dissolverá o elenco, por falta absoluta de repertório específico e "porque as peças que pertencem a um gênero parisiense perdem seu encanto, o seu sabor característico, traduzidas para o português".

Pouco mais tarde, Jaime surgirá com um novo conjunto, formado por ele e Silvia Bertini.

O sainete já está em declínio, como atesta o seguinte comentário a propósito de um espetáculo de Alda Garrido:

> Não escapa à mais superficial observação, sem dúvida, o fato de que o gênero sainete, introduzido com tanto êxito em São Paulo, está sensivelmente perdendo a simpatia que chegou a ter marcada preferência do público paulista. Por quê? – por culpa dos próprios interessados [...]. Atraía pelo fato de não tomar mais de hora e meia de atenção, cada vez mais preguiçosa dos freqüentadores de teatro. E também porque se prestava a uma grande comodidade de horários, a ponto de permitir três sessões por noite, das 19 horas e meia à meia-noite [...]. O sucesso, porém, perturba e deforma a justa noção das coisas. Fizeram-se sainetes extensos demais. E os horários foram ficando elásticos [...]; perdeu-se com isto a principal comodidade do teatro por sessões, na forma dos horários certos. Hoje quem compra um bilhete de segunda ou terceira sessão – ainda os há infelizmente – faz verdadeiro jogo contra o tempo. Arrisca-se a entrar no teatro com meia hora, uma hora e meia de atraso sobre o que esperava. Ou assiste a uma representação apressada como para bater o recorde de velocidade, ou sai do teatro muito mais tarde do que queria. A culpa é dos empresários e diretores de companhia. *O remédio, porém, cabe só à polícia e é dela que o público espera as necessárias providências.* (29/6/1929)

A novidade da Companhia Maestro Serafim Rada (*sketches*, bailados, etc., tendo no elenco Sebastião Arruda) é a importância que ela dava à cor. Os espetáculos denominavam-se *Arco-íris*. Estreado em outubro, no Boa Vista, o conjunto despediu-se em novembro, tendo, como últimos da série, os "espetáculos amarelos".

Das companhias italianas que nos visitaram em 1929, a de maior repercussão foi a de Ruggero Ruggeri (Companhia Teatro de Arte de Milão). Instituiu-se uma novidade, nessa temporada: os membros de Associações Italianas, os estudantes do Centro Acadêmico XI de Agosto e Oswaldo Cruz tiveram 50% de desconto para todas as localidades, exceto poltronas, balcões, frisas e camarotes de primeira ordem, nas récitas de assinatura.

A Companhia Alemã de Georg Urban encenou *O pai*, de Strindberg; *Os Rochoffs*, de Sudermann; e *Otelo*, de Shakespeare (Paul Wegener mostrou-se "ótimo artista com *Otelo*"). Eva Stachino e Rei Colaço representaram o teatro português. No repertório, entre outros títulos, *Demônio*, de Ramada Curto, e *Topaze*, de Marcel Pagnol, com absoluto êxito. Maurice Feraudy trouxe *Les affaires sont les affaires*, de Octave Mirbeau, *Le voyage de M. Perrichon*, de Labiche, e outras peças. Victor Boucher levou *Les vignes du Seigneur*, que tanta celeuma havia causado quando anunciada por Fróis. Visitou-nos uma Companhia Argentina de Grandes Revistas. Josephine Baker, a "Vênus Negra", atuou como "a artista mais célebre e mais cara do mundo". E, em 13 de novembro, apresentou-se no Municipal Eva Todor, bailarina húngara de 9 anos de idade (pertencente ao quadro da Ópera Real da Hungria), que depois se fixaria no Rio de Janeiro, como uma das nossas atrizes e chefes de companhia mais populares.

O Estado havia publicado, em 6 de junho, uma nota melancólica: "A nossa vida teatral atravessa, neste momento, um período de maré morta". Funcionam apenas dois teatros de certa importância numa cidade de 1 milhão de habitantes. No centro, o Apolo, com Roulien, e no Brás, o Oberdan, com um conjunto de operetas, que não era ainda de primeira grandeza (o Oberdan, inaugurado em maio, ficava na rua Xavantes, 7, próximo do largo da Concórdia).

Em 1929 Fróis não veio a São Paulo. No começo do ano partira para a Europa. Ao embarcar, declarou:

> Reconheço que tenho sido animado e aplaudido no Brasil. Mas há uma proliferação de "ases" e uma "mentalidade nova" que muito me constrange. É tão complicado que para assimilá-la teria de pedir instruções a umas tantas "vocações espontâneas" alheadas dos moldes clássicos em que me fiz ator, e cultivo até hoje; se eles são relegados aqui, vou para outras plagas, onde a arte se harmoniza com o meu ideal. E por isso deixo a cara pátria. (9/1/1929)

Fróis não voltaria vivo ao Brasil. Seus males, agravados por um acidente de filmagem, o levariam à morte, em 2 de março de 1932, num sanatório suíço.

EM 1930, OITO TEATROS

Vinte e dois cinemas e oito teatros em funcionamento – esse o quadro na São Paulo de 1930. A concorrência do cinema obriga o teatro a fazer as mais diversas tentativas, no empenho de atrair público: espetáculos-relâmpago, cantos, encenações atraentes e lançamento de novos astros. Os anúncios associam-no ao cinema: *O crime da 5ª Avenida* – peça dotada de uma técnica nova, em que o teatro é conjugado ao cinema; *Via Láctea* – "tem mais de cinema do que de teatro" ou "com Déa Selva, estrela de *Ganga bruta*". Muitas vezes os próprios grupos têm nomes ligados ao cinema, como Cenas Kodak ou Companhia Cine-Cênicas de Frivolidades. O animador Anton Giulio Bragaglia, que se encontrava na cidade a convite da Sociedade Muse Italiche, declarou numa conferência: "O teatro do nosso século é o cinema. Ele afina com o ritmo de nossa vida. O cinema desenvolve-se numa velocidade de 300 km por hora; o teatro vai à velocidade mínima de 30 km por hora, com paradas forçadas nos semáforos" (20/9/1930).

Sebastião Arruda ainda cria, nesse ano, uma nova companhia: é o Teatro de Caras e Caretas, desejando ser diferente de tudo que fez até então. "É um espetáculo ininterrupto, durante cerca de 80 minutos." Em três sessões, toda noite apresentará dois gêneros de teatro: a revista satírica e a comédia típica musicada, ambas em um ato e divididas em quadros, durando "justamente o tempo em que ninguém se aborrece no teatro". É interessante ver como se compõe o elenco: Sebastião Arruda, primeiro ator; Artur de Oliveira, primeiro ator cômico; Vicente Felício, ator característico; Júlio Moreno, *chansonnier*; Augusto Barone, parodista; Otília Amorim, primeira atriz típica; Amélia de Oliveira, primeira atriz brilhante; Cármen de Oliveira, atriz cantora; Diva Berti, atriz de cortina; Adélia Negri, caricata; e ainda as Doze Caretas Girls, quase todas de nacionalidade alemã; além de um "bem organizado jazz band". No programa de estréia, *Jóias Sloper*, revista satírica de Gastão Barroso, e *Matarazzo e Companhia*, passada na Paulicéia e no Guarujá.

Procópio estréia em agosto, com a comédia alemã *O dinheiro anda por aí*. No elenco, a "encantadora Regina Maura [a futura deputada Conceição da Costa Neves], a mais surpreendente revelação teatral do Brasil, na protagonista". E, mais uns dias, outra atriz: a "inconfundível Elza Gomes".

Em dezembro, mais uma invenção de Oduvaldo:

> [...] dois lindíssimos atos e quatorze quadros reproduzindo cenas e aspectos da vida no Rio de Janeiro, falados, cantados e dançados, com música compilada de motivos populares, pelo maestro Assis Pacheco. Teatro Moderno. Estilo Tairoff. Um pouquinho de tudo!

Na segunda sessão:

> [...] uma linda comédia, *L'Amoureuse aventure*, de Armont-Gerbidon, que Oduvaldo adaptou a São Paulo do início do período revolucionário, devidamente autorizado pelos respectivos autores. Um romance de poesia e graça esfuziante que deliciará a culta platéia. (27/12/1930)

O período revolucionário a que se referia Oduvaldo era o da Revolução de 1930, que tantas conseqüências teria na história do país. Em 7 de outubro, havia sido decretado feriado nacional por quinze dias. O estado de sítio não tarda. O Santana, o Boa Vista, o Cassino e o Moinho do Jeca (último reduto do "regionalismo", na praça da Sé, 47, com Genésio Arruda) continuam abertos. Em 27 de outubro só um espetáculo se encontra em cartaz: *Mazurka azul*, de Franz Lehar. "Associando-se ao júbilo da população paulista pela chegada do presidente Getúlio Vargas, a empresa do Cassino Antártica resolveu suspender ontem o seu espetáculo, adiando para hoje, 30, a representação da opereta *A duquesa do Bal Tabarin*." Em novembro, o Santa Helena anuncia que "3.301 pessoas assistiram satisfeitas ontem à *charge* política *Seu Getúlio vai*, pela Companhia Max–Arruda. Na tela: *A noiva do deserto*".

Mlle. Spinelly representou o teatro francês, em 1930: "Elegante, brejeira, conquistou desde logo as simpatias da elegante platéia do Municipal" (14/8/1930). A Companhia Marceltini, que se exibiu no Boa Vista, sugere seriedade, pelo seu repertório: *L'Avvocato diffensore*, de Mário Morais, *L'Eredità dello zio canonico*, de Russo Giusti, e *Berretto a sonagli* e *La patente*, de Pirandello. Uma companhia egípcia, denominada Ramsés, representou *Os miseráveis*, de Victor Hugo.

Procópio Ferreira muda a sua política de repertório em 1931. Em outubro, ele apresenta apenas peças brasileiras, o que leva *O Estado* a escrever:

> Procópio iniciou aqui sua carreira de diretor de companhia de comédia. Nesses sete anos tem se mantido com o apoio do público das principais cidades do país [...]. Agora Procópio compreendeu a sua responsabilidade no teatro nacional e saiu a campo para se fazer divulgador da literatura teatral brasileira. O resultado dessa sua campanha, iniciada em março no Trianon, é que a platéia paulista vai ter ocasião de ver a partir de hoje.
> (1/10/1931)

Sobre *O bobo do rei*, de Joraci Camargo, manifesta-se a crítica:

> Os três atos da peça trazem em constante alegria o público que tem sabido apreciar não só o trabalho de Procópio e da sra. Regina Maura, como o desempenho feliz dado aos seus papéis pelos demais artistas, tais como Elza Gomes e Manuel Pêra. *O bobo do rei* é uma comédia de humorismo sadio, cheio de situações interessantíssimas, atravessado por um leve fio emotivo e conduzido pela interpretação de Procópio no Pingüim, o homem-símbolo. (3/10/1931)

O vendedor de ilusões, de Oduvaldo Viana, recebe o seguinte comentário:

> São três atos diferentes dos que caracterizam as outras peças do apreciado escritor paulista. Não há aí aquele sentimentalismo de que o autor cercava temas tirados dos nossos costumes regionais. Em torno da história de um milionário que acreditava poder, com sua fortuna, realizar sozinho o sonho dos que se diziam infelizes, o sr. Oduvaldo Viana fez uma comédia moderna, sem dúvida influenciado pelas correntes avançadas no teatro europeu, revelando excelente técnica e cheio de um espírito fino.
> (10/10/1931)

Bombonzinho, de Viriato Correia; *O sol e a lua*, de Joraci Camargo – "trabalho de tese estudando empolgantes problemas cheios de atualidade, a peça agradou o público que enchia literalmente o teatro" (24/10/1931) –; e *A última conquista*, de Renato Viana ("feita para a inteligência e a sensibilidade do público"), foram as obras apresentadas no início da temporada. A crítica assim se pronunciou sobre a iniciativa:

> A Companhia Procópio Ferreira, que há algumas semanas está ocupando o Teatro Apolo, propôs oferecer ao público paulista uma série de peças brasileiras, promessa que está cumprindo com rara felicidade. Nada menos de cinco originais de autores patrícios já foram levados à cena, todos eles com a marca do talento, da habilidade, da compreensão da literatura teatral. (31/10/1931)

Procópio ainda encenou, com o mesmo sucesso, *O interventor*, de Paulo de Magalhães, e *A velha guarda*, de Joraci Camargo.

Jaime Costa leva, em 17 de dezembro, *Berenice*, de Roberto Gomes, informando que o texto fora representado em 1923, em francês, pela companhia de Pierre Magnier. Além da interpretação de Iracema de Alencar, elogiadíssima pela crítica, há ainda outro dado nos anúncios: "Maria Eugênia Celso, Gilka Machado, Iracema Guimarães Vilela, Henriqueta Lisboa, Iveta Ribeiro e outros grandes nomes das letras femininas do Brasil aclamaram a peça, a mais linda de 1931, recomendando-a a todas as mulheres". *Berenice*, de fato, seria uma boa peça, com um belo retrato psicológico de uma viúva de 38 anos que se apaixona por um pianista de 20, se a melodramaticidade não comprometesse o resultado artístico.

Sebastião Arruda foi tema de um longo artigo:

> Não pode haver destino mais simpático do que o de Sebastião Arruda. Nasceu em Jundiaí; passou a mocidade afrouxando cigarros de palha ao pé do fogo e ouvindo aquela gente contar anedotas. Um dia entrou para o indefectível grupo dramático e recreativo e desconfiou que era ator. E era mesmo. Neste ponto começou a sua nova vida, não parando de excursionar pelas cidades do Brasil, notadamente no nosso estado. O Arruda está em toda parte. Os cartazes novos, nos muros, geralmente são colados sobre cartazes velhos, de excursões passadas. Há trinta anos que um público o aplaude todas as noites. É sempre o mesmo público, apesar dos anos. É como aquele coelho guisado de que fala Anatole. Havia cem anos que as gerações de proprietários de certo restaurante acrescentavam mais coelho, mais água, mais sal, mais pimenta, na mesma panela. O coelho guisado era sempre o mesmo, datava da Revolução Francesa. Artista dialetal, a sua matéria-prima está na boca de todos os caipiras que ele conhece pelo interior. Isto não quer dizer que ele negocia com obturações. Não. Arruda é um "folclorista" prático, um colecionador de frases, de expressões, de anedotas, de gestos. Neste momento, Arruda encontrou Zaparolli. Zaparolli é outra figura do nosso teatro regional, nômade, medievo. Formaram uma companhia e lá andam por Ariranha e Pirangi, a muitos quilômetros de estrada de ferro, divertindo as populações rurais que, na verdade, muito devem precisar de quem as divirta. Estes dois artistas que o estado inteiro conhece aproveitaram a oportunidade para deixar os teatrinhos populares da capital, onde fazem as delícias de seu público, mergulharam no interior, bem no centro de São Paulo, levando pra lá, como uma bagagem, um saco de risadas. (dezembro de 1931)

Uma nota publicada a 23 de julho dá conta de que o "jornalista conheceu, na véspera, no salão do Hotel Suíço, três figuras muito interessantes: Chinita Ullmann, dançarina de Berlim, Carleto Thieben, primeiro-bailarino do Scala de Milão, e o maestro Leo Kok, compositor holandês". Chinita dará um recital, no dia 27, no Municipal, e permanecerá em São Paulo para sempre. Além de bailarina, foi professora de toda uma geração. Em 1948, juntamente com Alfredo Mesquita, Lourival Gomes Machado, Vera Janacópulos, Décio de Almeida Prado e Cacilda Becker, será uma das fundadoras da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Um novo grupo, chamado Via Láctea, que Luís de Barros dirigiu, se apresentou no Boa Vista. Uma explicação mostra seu feitio: "Via Láctea tem mais de cinema que de teatro. Tudo quanto o cinema falado tem apresentado de lindo desfilará pela *boîte* da rua Boa Vista em temas novos, com muita coisa local para interessar o público de São Paulo" (19/8/1931). A peça é *Sorrisos de mulher*, fantasia em dois atos de Belizário Couto e César Ladeira, com músicas de Martinez Grau. "Não é uma companhia de revistas porque não terão os indefectíveis *sketches*, nem as cortinas. Não é comédia, não é mesmo nada de parecido com o que já se conhece por aqui, em matéria de teatro." No Apolo, contudo, atua uma companhia de revistas – Arco da Velha –, tendo no elenco Olga Navarro, Jurema Magalhães e Salu de Carvalho. Também Jardel Jércolis, com a Grande Companhia Brasileira de Revistas Dinâmicas, fundada em 1923, apresenta nesse ano, com sucesso, *Saudade... palavra doce.*

Outro elenco novo denomina-se Conjunto Artístico Paulistano, dirigido por Marcelo Tupinambá. Formado por amadores, ele se propõe cantar operetas brasileiras. A primeira delas é uma adaptação de *A moreninha*, de Macedo, com libreto de Arlindo Leal e música de Pedro Camin, sob a regência de Gabriel Migliori. O último grupo criado em 1931 é o Teatro Popular, que se instalou no antigo Circo Alcebíades, na avenida São João. Ele se especializou em revistas e burletas, tendo à frente Otília Amorim. Mas o repertório não é novo: *São Paulo futuro*, de Danton Vampré, e *A Freguesia do Ó*.

PIOLIM NO TEATRO

O Estado de 25 de abril considera "bastante auspiciosa" a estréia de Piolim no teatro,

> [...] tanto mais que o popular artista teve a habilidade de se apresentar num gênero em que seu temperamento se adapta muito bem: o da farsa, e numa peça em que não teve necessidade de alterar o tipo por ele criado

no circo. Agradou e fez rir a valer a assistência tanto nas cortinas em que tomou parte ao lado de Tom Bill, como na farsa.

O repertório seguiu a linha dos grandes cômicos: *Piolim farmacêutico*, *Piolim no tribunal*, *Piolim bombeiro*.

Aliás, os modernistas que se interessaram pelo circo e pela revista, vendo neles – "pela vagueza desses gêneros" – possibilidades mais amplas de criação, tinham por Piolim entusiasmo desmedido. Mário de Andrade elogia Piolim, no terceiro número de *Terra roxa*, em 1926:

> Em *Do Brasil ao Far West* Piolim tem uma das suas criações mais perfeitas. Atinge uma comicidade exterior maravilhosa e dentro da uniformidade do seu tipo varia sempre com invencível poder criador. Bastam pra celebrizar um artista de circo as cenas da herança, do medo e sobretudo a genialíssima em que ele descobre que pode se utilizar da rasteira pra brigar. Nesta última a expressão de alegria vitoriosa mimada por Piolim é tão dinâmica, tão dominante e intensa que duvido qualquer espectador sincero, mesmo culto, não sinta as tendências heróicas violentadas ativadas elevadas ao clímax e uma comoção profunda com raízes no mais mesquinho, no mais fisiológico nacionalismo. É genial.

Vera Sergine, Companhia Portuguesa de Revistas, Companhia João Clímaco, Companhia Italiana de Operetas (Candini–Weiss–Siddivó), Piccoli, Singerman (desta vez com um Teatro de Câmera) e uma Companhia Dramática Alemã, de grande repertório, foram os principais conjuntos estrangeiros que estiveram em São Paulo na temporada de 1931.

As várias realizações do ano não impedem o crítico, em comentário do dia 30 de outubro, de afirmar:

> A situação do teatro é inquietadora, até mesmo nos países onde representa uma gloriosa tradição, que vem de longe. Em nossa terra, então, não é bom falar. A diferença é que em toda parte os governos tomam providências para reanimar a nobre arte, ao passo que, entre nós, mesmo que sua situação fosse brilhante, a só interferência dos poderes públicos, como se tem verificado, bastaria para liquidar com ele.

O TEATRO SOCIAL DE JAIME COSTA

Jaime Costa lança em 1932, com enorme alarde, o teatro social. Depois de apresentar *Divino perfume*, de Renato Viana, e apesar dos tangos que Ítala Ferreira canta nos intervalos, o popular ator encena *Andaime*, de Paulo Torres, que provoca o seguinte comentário, antes da estréia:

> Agrade ou não, esta peça marcará um episódio na evolução do nosso teatro. Mas dispõe de qualidades para agradar. Encenação interessantíssima, feita dentro das novas leis cênicas criadas pelos cenógrafos de após-guerra. Cenários harmonizados com a estética da peça. Fábrica em movimento com todos os seus maquinismos trabalhando. Salão-bar de um Grande Hotel. Andaimes de um arranha-céu em construção. Esses são os cenários desenhados por Lívio Abramo e executados por Rômulo Lombardi, artistas audaciosos na concepção das telas cênicas.

A 10 de janeiro sai a crítica:

> O ator Jaime Costa foi feliz na sua arrojada tentativa de montar – e com luxo de cenários para quase todos os quadros – a primeira peça social feita sob a orientação do moderníssimo teatro ideológico da Rússia, da Alemanha e da França. A aventura dessa iniciativa está no fato de não termos ainda para ela um ambiente adequado, isto é, um público proletário para peças proletárias. As peças de tal gênero têm de contar com o agrado do público que freqüenta teatros que, na sua maioria, se compõe de pessoas indiferentes, dispostas a passar algumas horas agradáveis. Para aumentar os riscos do empresário, há também a falta de peças de transição. É preciso não esquecer que a nossa revolução teatral, apenas iniciada, morreu com Paulo Gonçalves, que escreveu a *formosa* história da *Comédia do coração*. Depois disso – às vezes até com manifestações de fulgurante talento – voltamos ao clássico triângulo da comédia. Imagine-se agora o violento choque causado por essa peça de personagens calculadamente exagerados, vivendo cenas de artigo de fundo, numa linguagem por vezes exclamativa!
>
> Pois esse teatro agradou. Se houvesse dúvidas a respeito bastaria mencionar aquela autêntica manifestação de apreço recebida pelo autor que, durante minutos, viu diante de si um público inteiro de pé, a aclamar. À parte o observado, há cenas cheias de novidades e de inteligência, tais como as conversas perdidas no andaime, o comício de que só se escutam as vozes,

e, por fim, aquele delicioso símbolo do último ato, que vale por uma exposição definitiva do problema tratado por partes ao longo dos diversos quadros. Estas expressões novas de beleza a que acabamos de nos referir afirmam as possibilidades criadoras do autor e justificam a expectativa em próximos trabalhos de maior segurança e espontaneidade.

O anúncio de *Andaime* é também muito sugestivo:

> Hoje 9 – o acontecimento artístico do ano. Jaime Costa, o vanguardista do teatro nacional, inaugura hoje, no Brasil, o Teatro Social, com a apresentação de *Andaime*, de Paulo Torres.
> Um teatro moderno. Técnica diferente. Cenários bizarros. Ação: o mundo. 40 artistas em cena. Realidade. Dinamismo. Verdade. *Andaime* é o teatro dos pobres e dos humildes.

Quarenta e três anos depois, o depoimento do cenógrafo e grande gravador Lívio Abramo não tem o mesmo entusiasmo:

> Estávamos numa época de muita esperança. Paulo Torres era meu companheiro de jornal e me pediu para fazer os cenários de uma peça que Jaime Costa havia aceito colocar em seu repertório. Eu conhecia coisas do teatro futurista e cubista alemão, mas não quis ser muito ousado. De qualquer modo era um cenário estilizado, pintado sobre tela, com duas bambolinas e um fundo, dentro da velha tradição renascentista. Pintei-o juntamente com o tipógrafo Mateus (militante socialista) no sótão do Teatro São Paulo. O cenário representava um andaime e fábricas ao fundo (zona industrial, Brás e Mooca). Não seguimos (não era costume) os ensaios e no dia da estréia tomamos um susto. Jaime Costa – pode-se dizer – havia *emasculado* a peça! Julgando-a não comercial e perigosa, fez retoques e justamente nos trechos mais significativos. Onde se manifestava o protesto social cortou ou amenizou, tirando todo o sentido da peça. Resultado: fracasso total! Tenho a impressão de que se a peça tivesse sido levada como foi escrita, não teria tido essa sorte. Na minha opinião *Andaime* é superior a *Deus lhe pague*, pois o talento e a mentalidade de Paulo Torres eram superiores aos de Joraci Camargo. Sua peça foi feita para ser realmente um protesto. Não havia nele outra intenção.

Nessa temporada, Jaime Costa interpretou ainda *O herói de Itararé*, de João do Sul, *Pierrot*, de Pascoal Carlos Magno – o futuro criador do Teatro do

Estudante do Brasil e de tantas iniciativas de mérito –, e finalmente participou de uma festa artística, junto com Procópio Ferreira.

PROCÓPIO E *DEUS LHE PAGUE*

As glórias do lançamento do teatro social ficariam, porém, com Procópio, ao apresentar, a 30 de dezembro de 1932, *Deus lhe pague*, de Joraci Camargo. No mês anterior, ele interpretou alguns originais brasileiros, entre os quais *Segredo*, de Oduvaldo Viana (baseado em dois contos de Machado de Assis), e *Sansão*, de Viriato Correia, que permite mantê-lo "em cena longo tempo, virtude valiosíssima num original a ser representado pela sua companhia, conjunto que possui no impagável ator que lhe dá nome seu elemento mais notável e mais engraçado" (dezembro de 1932).

Mas ao escrever o prefácio de *Deus lhe pague* (Editora Minerva, Rio), Procópio se entusiasma:

> Deus lhe pague [...] não é simplesmente uma peça que caiu no gosto do público... é a grande obra cultural do teatro brasileiro. Marca o início da nossa arte cênica na sua verdadeira expressão: teatral, cultural e social. [...] O nosso teatro, até agora, acanhada representação de hábitos, usos e costumes, pilhérico e sem intenções além de distrair, se integra na sua alta missão educativa como fator principal da civilização. [...] Dentro de uma profunda solidariedade humana, só nos interessa o bem que possamos fazer à coletividade. Já rompemos o círculo de ferro das competições pessoais. Somos por todos e para todos. Do palco atiramos aos nossos a verdade com a mais pura das intenções. [...] Operários da arte, a nossa produção é para todos aqueles que quiserem e souberem aproveitar um pouco deste trabalho feito com sangue.

Sobre *Deus lhe pague*, disse o crítico do *Estado*:

> A nova peça que Procópio Ferreira apresentou ontem interessa tanto do lado puramente teatral, como pelo objetivo que o seu autor teve em vista. Embora não tenha arranjos de cenografia, *Deus lhe pague* ofereceu estranha e pitoresca importação de um recurso do teatro ligeiro, que consiste em confiar a seqüência a dois personagens de primeira plana, processo que no teatro de revista é entregue aos *compères*. No desenvolvimento de

> sua peça, Joraci Camargo não perdeu vazão para emitir paradoxos e conceitos em que, não raro, à sombra de fina ironia, se diverte em apontar absurdos da vida social. *Deus lhe pague* é trabalho que deve ser apreciado serenamente, porque expõe pontos de vista que podem ser aceitos ou repelidos pelo espectador inteligente, mas que no fundo não deixam de revelar argutas qualidades de observador da parte do seu autor. Procópio Ferreira tem nesta peça um dos seus melhores trabalhos, pela humanidade que imprime a uma figura interessante de mendigo. Elza Gomes e Luísa Nazaré colaboram de maneira brilhante na interpretação de *Deus lhe pague*. (31/12/1932)

A peça de Joraci Camargo, examinada sem o impacto emocional que provocou na estréia, murcha numa mistura de inverossimilhança, ingenuidade e subfilosofia. Os episódios rocambolescos da vida do personagem, um falso mendigo, serviu de pretexto para instaurar uma pretensa sabedoria baseada na miséria que vive da generosidade hipócrita dos ricos. Se *Deus lhe pague* aponta problemas sociais, faz questão de escamotear completamente como podem ser enfrentados. E os reduz a frases de almanaque.

Manuel Durães ("que, como Procópio, constitui a mais querida figura dos palcos brasileiros") e Dulcina ("que fez parte como primeira figura do conjunto do saudoso Leopoldo Fróis") estréiam em abril, no Teatro Avenida, em programas conjuntos com exibições cinematográficas. Átila de Morais, "ator sóbrio e sempre querido, de linha impecável", é o diretor do modesto grupo, que se apresenta em "espetáculo para rir". Enquanto, no palco, está *Sou pai de minha mãe*, em tradução e adaptação de Duarte Ribeiro, na tela se exibe *A lei do harém*, com José Mojica. Os preços são popularíssimos: poltronas a 3 mil-réis.

Um elenco que se diz Companhia Permanente do Teatro Colombo leva peças ao sabor do dia, que se referem a acontecimentos próprios de São Paulo. *Se você jurar*, *Anjo paulista*, de Vicente Pujol; *Civil e paulista*, de João do Sul; *São Paulo futuro* e *Espera aí*. Em 1932, reabre-se o Moinho do Jeca e inaugura-se o Teatro Recreio (antigo Pathé), na rua Rodrigo Silva. *Sal e pimenta*, pela Companhia Montparnasse, é o seu espetáculo de estréia.

A Revolução de 1932 não impediu que visitassem São Paulo diversos elencos estrangeiros: uma Companhia Alemã, da Bavária; uma Companhia Italiana, que se exibiu no Teatro Globo, no Brás, com *Otelo*; Aura e Adelina Abranches; Canção de Nápoles (gênero novo para o público); uma Companhia Negra de Revistas; Margarida Max–Mesquitinha e uma Companhia Mexicana de Revista (Lupe Cacho).

No final do ano, profissionais de teatro e cinema planejam a fundação de um sindicato único. A Associação dos Artistas e do Pessoal dos Teatros e Cinema do Estado de São Paulo, como será chamada,

> [...] cogita, como é óbvio, da defesa econômica da classe, do reconhecimento dos seus mais comezinhos direitos por parte dos poderes, e da abertura de escolas de canto e baile, representação e técnica, para cujo ingresso se façam necessários tão-somente a vocação e a vontade dos pleiteantes.

AMOR

O acontecimento dramatúrgico de 1933 foi a montagem de *Amor*, de Oduvaldo Viana, estreada em São Paulo, em 7 de setembro, no Boa Vista. A peça, uma sátira social em três atos e trinta e cinco quadros, era chamada de "comédia-filme". Escrita especialmente para Dulcina e Durães, que já começam a despertar interesse ao se instalarem, no segundo semestre, naquele teatro. A crítica havia considerado perfeita *Mas que mulher!*, comédia de Oduvaldo levada por Procópio: "À dialogação rápida e brilhante alia-se uma comicidade espontânea, esfuziante, que se manifesta não só através das situações, como também na feliz caracterização de tipos" (4/3/1933). Afirma *O Estado*:

> *Amor* destina-se a causar uma certa revolução nos velhos processos cênicos da comédia. A cenografia foi confiada ao artista Henrique Manzo e o guarda-roupa de Dulcina é de Edith; num total de dezesseis *toilettes*, foi confeccionado num dos melhores *ateliers* de São Paulo. Devido ao enorme gasto a que *Amor* obrigou a empresa Dulcina–Durães e Odilon (cerca de 30 contos de réis) em cenários, guarda-roupa e objetos de decoração, os preços para os espetáculos dessa peça serão aumentados de 5 para 6 mil-réis cada poltrona. (5/9/1933)

O texto é assim comentado:

> Esse trabalho em que se nota a preocupação de fazer o teatro acompanhar a mobilidade do cinema, dando-lhe seguimento ininterrupto dos enredos, começa por apresentar uma coisa nova para nós: a cena dividida em cinco palcos de modo que, enquanto no tablado central um drama muito humano

> e muito corrente se desenvolve, com algumas pinceladas bastante vivas, para *ferirem fortemente a retina do público*, nos quatro pequenos palcos que o circundam vão aparecendo os detalhes, ou os comentários da ação [...]. É obra de um cético sorridente [...]. O autor deu-nos uma verdadeira tragédia amenizada na sua expressão pelo toque de irrealidade [...].

As notas referem-se ao sucesso como o "maior, até então visto no teatro brasileiro". Ao passar do Boa Vista para o Coliseu (3 mil lugares), programa-se uma semana de vesperais (inclusive às segundas-feiras), e o anúncio, publicado a 21 de setembro, é categórico: "A empresa contratou mais dois bilheteiros [...] para atender à multidão".

Depois de *Deus lhe pague*, Procópio lança *Topaze*, de Marcel Pagnol, em tradução e adaptação de Oduvaldo; *A filhinha do papai*, de Anguita Serrano; e *O palhaço*, de Machado Florence. Além dos "vistosos e modernos" cenários de Paim para *A filhinha do papai*, os anúncios mencionam que Procópio "no protagonista [de *O palhaço*], apresentará um *dinner-jacket*, confecção do grande alfaiate Carnicelli".

O crítico do *Estado* não deixa de saudar o esforço artístico de Procópio, publicando em 11 de fevereiro de 1933:

> Não se pode contestar a Procópio, na sua atual temporada no Teatro Boa Vista, a louvável preocupação de oferecer aos inúmeros freqüentadores de seus espetáculos um repertório interessante, revelando um ecletismo digno de nota. Ao lado de algumas peças ligeiras, despretensiosas, que em outras temporadas constituíam a maioria, vem desfilando pelo palco do Boa Vista uma série de trabalhos em que se observa o anseio, o propósito deliberado de realizar mais do que simples obra de teatro, verdadeira produção artística. Assim a velha fórmula do teatro pelo teatro vai cedendo o lugar no repertório de Procópio ao teatro-arte. E, verdade seja dita, o público tem sabido corresponder a esse louvável propósito, acorrendo aos espetáculos do homogêneo e brilhante conjunto dirigido pelo distinto ator patrício [...].

O sucesso da primeira temporada anual de Procópio, em 1933, é tão grande que ele se anima a voltar a São Paulo em setembro. *Pense alto*, de Eurico Silva, retomaria o filão utilizado por Paulo Gonçalves em *A comédia do coração*. Regina Maura é considerada "a mais bonita e mais elegante atriz da ribalta brasileira". Em *Bonecos de trapo*, de Fernando Junqueira, estréia a atriz Maria Paula, que se diplomou em Paris como declamadora.

O TEATRO DA EXPERIÊNCIA

O modernismo teve um reflexo tardio no palco com a apresentação do Teatro da Experiência, com o *Bailado do deus morto*, de Flávio de Carvalho, a "primeira experiência sobre bailado no Brasil". O espetáculo realizou-se no Clube dos Artistas Modernos, tendo o pintor Hugo Adami no papel principal. O grupo lançou, depois, *Coisas de negro*, de Henrique Costa (o compositor Henricão) e Flávio de Carvalho. O espetáculo apresentava várias danças genuinamente africanas, acompanhadas por instrumentos típicos. O elenco foi responsável, ainda, mais tarde, por uma exibição de bailados russos, a cargo da sra. Lubov Soumarovka, que fez parte da companhia de Diaghilev, e uma audição de canções russas, do compositor Eugênio Kusnetsoff, o nosso ator e teórico da interpretação Eugênio Kusnet.

O breve momento do Teatro da Experiência é descrito por Flávio de Carvalho na revista *Revista Anual do Salão de Maio* (*RASM*), de 1939, reeditada em *fac-símile*, em 1984, por iniciativa da Metal Leve e seu presidente, José Mindlin:

> No verão de 1933, na cidade de São Paulo, criei o Teatro da Experiência, secundado no meu esforço pelo amigo Osvaldo Sampaio.
> [...] O Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa de laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som, e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina e escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam.
> O Teatro foi instalado na loja nos baixos do Clube dos Artistas Modernos: uma adaptação razoável produziu a lotação de 275 lugares.
> Havia falta de autores. Pedi a diversos conhecidos a sua produção, porém tardavam, os aluguéis corriam e o dia da inauguração se aproximava.
> Escrevi o *Bailado do deus morto*, uma peça cantada, falada e dançada; os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas, o efeito cênico era um movimento de luzes sobre o pano branco e o alumínio.

Passei dias inteiros na Censura procurando convencer o delegado Costa Neto (o censor era delegado de polícia); me faziam esperar horas e horas propositadamente – de uma feita esperei seis horas a fio, cheguei a me mudar para o gabinete de polícia, levei livros, cadernos, régua de cálculo, alimento e lá ficava a manhã toda e toda a tarde procedendo ao expediente do meu escritório esperando ser atendido. Osvaldo Sampaio ia e vinha em auxílio.

Após dez dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, exprimi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que esperava, apelei por Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração da necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava... o delegado atarantado, suado e com pressa se pronunciou verbalmente. [...]

Devido à natureza do instrumental (urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca ou puíta, bumbo) os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Armando de Morais, etc.) – todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Osvaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte. A inauguração foi brilhante; um público variado e duas vezes maior do que a capacidade do teatro enchia o recinto e transbordava pela escada estreita dos altos do Clube dos Artistas Modernos.

A peça, uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro obra experimental que procurava novos moldes de expressão. A peça envolve uma escala de alguns milhões de anos e mostra as emoções dos homens para com o seu Deus. O primeiro ato trata da origem animal de Deus, o aspecto e a emotividade do monstro mitológico e as razões que levaram a Mulher Inferior a transformá-lo num objeto de dimensões infinitas, apropriado à ira e ao amor do homem. Mostrava a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.

É o Deus peludo, de cabelo ondulado e comprido como o da mulher e que pratica a grande traição. A traição de sangue, matando os seus amigos, as feras, abandonando os seus companheiros de pasto, para o amor de uma mulher inferior, um ser de uma outra espécie.

No 2º ato a Mulher Inferior explica ao mundo por que ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens, uma profunda saudade marca a sua entonação e a sua ira contra o Homem Superior.

Entre um coro de mugidos de vaca de manhã cedo os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido. Perplexos eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim de Deus e o modo de usar seus resíduos no novo mundo. [...]

O Teatro da Experiência se ocupou mas não chegou a representar com peças de Oswald de Andrade, Brasil Gerson [...] deu alguns espetáculos sem importância, destacando-se no entanto uma coletânea de danças com cânticos da época da escravidão, que causou vivo sucesso e onde Henricão e sua *troupe* brilharam.

O *Bailado do deus morto* voltou à cena mais duas vezes e numa noite quente e sem estrelas, no momento em que o espetáculo ia começar, cinco guardas-civis em motocicleta estacionam junto aos grupos na bilheteria... e me entregam uma intimação para não prosseguir.

Não conformado, procurava obter do "grilo" explicações... De repente o ambiente movimenta-se com a aparição estranha, oportuna ou inoportuna – como queiram – do coronel Cabanas. Era a primeira vez que Cabanas aparecia no nosso meio.

O cabo-de-guerra interrompe as minhas explicações ao "grilo" e em tom marcial ordena: – "Diga ao Costa Neto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala!".

Os uniformes se eletrizam indignados, e num arrastar de botas apressado, as motocicletas rompem o silêncio da noite e momentos depois, não mais meia dúzia de motocicletas mas sim todo o Gabinete de Investigações, trezentos homens armados e conduzidos por toda espécie de veículo abordavam e entupiam a rua estreita do Teatro da Experiência.

O delegado, moreno, gordo, pálido, surge da massa uniformizada e se aproxima seguido pela massa. Era o delegado Costa Neto.

O encontro foi sem palavras, pois nada tínhamos a dizer um ao outro e o silêncio incômodo se prolongaria se não fosse alguém oferecer um bombom ao delegado. Ele aceitou.

Cabanas mostra-se imbuído de espírito revolucionário, apela para uma porção de coisas de que não me lembro mais, o delegado alega tudo quanto um delegado pode alegar e eu continuava nada tendo a dizer.

Damas inquietas e perfumadas falavam baixinho, umas saíam, outras ficavam, Chinita Ullmann declarou que fazia questão de assistir ao espetáculo, repórteres procuravam fazer acontecer alguma coisa, Geraldo Ferraz (então no *Diário da Noite*) empurrando com os braços e em voz grossa disse que as coisas não podiam ficar paradas, e finalmente sugeri ao

> delegado, como demonstração – sem dúvida inútil – da minha fé no teatro, de dar o espetáculo para o Gabinete de Investigações... E assim foi feito.
>
> Osvaldo Sampaio, anguloso e persuasivo, com braços e mãos, incitava os policiais a tomarem lugar no teatro.
>
> O espetáculo é ouvido em silêncio. O contraste da novidade absorve a audiência atônita ante os lamentos em cântico, o coro de vozes de animais, o entreato indesejável e as imprecações de Hugo Adami castigando impiedosamente o Deus.
>
> Geraldo Ferraz aborda o delegado, damas e outros presentes em entrevista – "Sua opinião sobre a peça?..." Ninguém sabia bem a opinião que convinha ter, o coronel Luís Alves ia fugindo com duas presas perfumadas, foi pescado e opinava convenientemente, o delegado que tinha censurado e proibido a peça e que a assistia pela primeira vez, declarou entre outras que: "Gostei muito, não há dúvida. É interessante, nada tem de mais. Penso que é preciso o visto da Censura que ainda não foi dado".
>
> – Mas, dr...., desagradou o espetáculo? – insistiu Geraldo Ferraz.
>
> – Não, é uma coisa muito nova, e que interessa bastante. (Ver *Diário da Noite*, 17 de novembro de 1933.)
>
> E assim foi para o noticiário do jornal da noite...
>
> Chinita Ullmann fez diversos elogios e a acumulação de gente se dissolveu, o teatro foi fechado e uma guarda especial de quinze homens armada de carabina e revólver permaneceu postada durante meses para isolar o público menino da manifestação de arte.
>
> Era o fim do Teatro da Experiência.

Alda Garrido, Gilda de Abreu, Vicente Celestino e Oscarito são outros nomes que atuaram em São Paulo, em 1933. Muse Italiche, grupo amador que tem verdadeira continuidade de trabalho, festeja os 70 anos de D'Annunzio com uma apresentação de *La fiaccola sotto il moggio*, no Municipal (onde se exibe sempre). E leva depois *Nostra Dea*, de Bontempelli, também com muito público. No dia 14 de setembro, instalou-se o Sindicato dos Artistas Teatrais de São Paulo, presidido por Sebastião Arruda.

A Canção Brasileira, que já apresenta um gênero intermediário entre a revista e a opereta, faz sucesso de público em 1934, no Cassino Antártica. *Maria*, de Viriato Correia, tem músicas de Francisca (Chiquinha) Gonzaga, no desempenho de Gilda de Abreu e Vicente Celestino, e ainda Margot Louro e Pedro Dias. Outros cartazes são *A casa branca*, poema e música de Freire Júnior, e *A cantora do rádio*, de Miguel Santos.

Procópio continua com originais italianos, argentinos, espanhóis e alguns brasileiros. *Os quarenta ladrões de Ali Babá*, de Machado Florence, dá-lhe oportunidade de declamar em sete idiomas: português, inglês, francês, alemão, espanhol, italiano e sírio. Dulcina leva *A canção da felicidade*, de Oduvaldo Viana, com versos musicados por Ari Barroso. Tom Bill, Nino Nello e Modesto de Sousa (o *team* da gargalhada) estão no Colombo, com *O homem das vitrolas*, *A família do Pancrácio*, *Agüenta Cicillo* e *Um casamento na rua Caetano Pinto*.

Além das companhias italianas de operetas, estiveram em São Paulo, em 1934, um elenco alemão, com *Maria Stuart*, de Schiller; e *Minna Von Barnhelm*, de Lessing, e um conjunto inglês, muito elogiado. E houve o teatro em outras línguas, realizado por grupos locais: uma opereta hebraica, interpretada por Muni Serebrow, chegado dos Estados Unidos; espetáculos da S. Paulo Amateur Musical and Dramatic Society; *Il nostro prossimo*, de Alfredo Testoni, pelo grupo Dopolavoro, dirigido por Cesare Fronzi, e *Teseu*, do escritor operário G. Soler, no desempenho do Grupo da Associação Hispano-Americana.

Morangos com creme, *Café paulista*, *Alô, alô, Rio* são algumas revistas de Jardel Jércolis, levadas com sucesso em 1934. Depois de uma viagem pela Europa, ele declarou que, quanto à montagem, pouco devemos, por exemplo, ao teatro londrino. Lá, há um gosto mais apurado na parte cômica. Por isso ele resolveu suprimir de seus espetáculos a graça pesada: "O público de bom gosto não terá mais o desprazer de ver, a toda hora, em cena, a mulata, o português, o capadócio, maneira fácil de fazer rir as torrinhas, mas que as platéias não suportam mais" (13/7/1934). Com a colaboração de Luís Iglésias, seu parceiro predileto, Jardel Jércolis diz que seu novo repertório tem "a graça fina, leve, delicada, muito aproximada do *humour* britânico e a ilustrar uma verdadeira parada de mulheres bonitas, num *décor* sempre luxuoso, pois que, quanto à montagem, muito vi na Europa que me serviu de lição para o futuro".

Também em julho apresentou-se a Canzone di Napoli, com *Nonnella*, três atos de Arturo da Francis: "É uma encenação escrita com habilidade, em que a parte sentimental, muito dramática, é atenuada por uma boa dose de comicidade" (1/7/1934).

Inaugura-se em dezembro de 1934 um Teatro Ambulante, num terreno do largo do Paissandu, 8, esquina de Capitão Salomão. Trata-se de um barracão de madeira, desmontável, de forma a ser transportado pelos bairros e mesmo pelo interior e outros estados. Sob a direção de Abílio de Meneses (o grande animador da revista local e o criador dos espetáculos por sessões) e com Alzira Rodrigues e Catalano, seu gênero é a comédia ligeira, sempre seguida de um ato variado. Foi também em 1934 que São Paulo teve oportunidade de ouvir e ver, pela primeira vez, a famosa Cármen Miranda!

A medida da popularidade de Procópio Ferreira pode ser dada pelas homenagens de que ele foi alvo ao estrear em novembro de 1935, depois de uma viagem à Europa. Para recebê-lo, constituiu-se uma comissão em que figuram os seguintes nomes: Maria Teresa Barros Camargo, Maria Teresa Nogueira, Julieta Reichert Becker, Renata Crespi da Silva Prado, Betita Guedes Penteado, Maria Isabel Silveira, Maria da Glória Capote Valente, Maria Augusta Costa Leite, major Otelo Franco, Henrique Bayma, Paulo Duarte, Cirilo Júnior, Alfredo Ernesto Becker, Mota Filho, Tito Pacheco Filho, Mário de Andrade, Correa Júnior, Maximiliano Ximenes, Alberto Silveira Reis e Francisco Simões.

Prolongada salva de palmas saudou a chegada de Procópio, na Gare do Norte. Festas e recepções em residências particulares demonstram o carinho do público, que se sentia lisonjeado por ter Procópio escolhido São Paulo para o reinício de suas atividades. O repertório, porém, não correspondeu dessa vez às expectativas: *Casa ou não casa*, de Jean Letraz (apesar do sucesso parisiense), *Minha irmã de luxo*, de Birabeau, e *Frederico II*, de Eurico Silva, não revelam as preocupações estéticas de temporadas anteriores. E o Boa Vista havia entrado em reforma para receber Procópio, com instalação de luz indireta, móveis confortáveis e outras melhorias.

Dulcina já se encontrava em São Paulo, no princípio de 1935, e, pela crítica, parece que está chegando ao auge de sua carreira. No repertório, *Ela e eu*, de Berr e Verneuil – o anúncio especifica: "uma autêntica sapataria em cena, gentilmente montada pela afamada Casa dos 40"; *A bela e a fera* (*Captain Bassbound Convertion*), de Bernard Shaw; *No mundo da lua* (*Jean de la Lune*), de Marcel Achard; e *Quebranto* (seguida de *A nuvem*), de Coelho Neto.

O Teatro Escola, de Renato Viana, também estreou no Boa Vista, com alguns originais do próprio diretor do conjunto, e mais *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti ("uma sátira aos costumes sociais"); *Saudade*, de Paulo Magalhães; e *O dote*, de Artur Azevedo. A crítica recebeu bem a obra dramática de Renato Viana, que hoje não resiste mais a uma leitura. Veja-se o comentário sobre *Sexo*:

> Ponha-se de parte a propriedade ou impropriedade da tese de *Sexo*: a doutrina de Freud. Porém, como peça teatral e como arte, *Sexo* é um excelente espetáculo de pensamento, de cultura, de linguagem elevada,

> diálogos cheios de vivacidade e elegância; [...] aos episódios dramáticos são habilmente intercaladas algumas cenas nas quais aparece um divertido boêmio que tem uma concepção original sobre os homens e a vida, mantendo o bom humor da platéia. (6/7/1935)

Deus é chamada admirável, e *O homem silencioso dos olhos de vidro* "assinala uma importante evolução da técnica teatral. É o teatro moderno: expressão, movimento, dinamismo, cenas rápidas e diálogos ligeiros" (7/9/1935). No elenco do Teatro Escola estão Rodolfo Mayer, Susana Negri, Delorges Caminha e Lu Marival.

Como espetáculo especial de 1935 houve a representação de *Jesus*, de Menotti del Picchia, com o concurso de Chinita Ullmann (responsável pelos bailados). Sob o patrocínio da Associação Cívica Feminina, os grupos Dopolavoro e Muse Italiche contribuirão com os seus atores dirigidos por Guido Bussi. Coros ensaiados pelo maestro Miguel Izzo (Orfeão do Clube Português).

Um conjunto israelita que se apresentou no Santana trouxe o ator Zigmund Turkov, criador do Teatro de Arte Israelita–Wikt, de Varsóvia. Durante a guerra, Turkov participaria do movimento Os Comediantes, com outros dois poloneses, Ziembinski e Stipinska. Depois de dirigir vários espetáculos brasileiros, entre os quais os do Teatro de Amadores de Pernambuco, Turkov fixou-se em Israel, onde faleceu. Outras companhias estrangeiras não apresentaram novidades apreciáveis, em 1935.

Pode-se afirmar que 1936 foi o ano da revelação de Alfredo Mesquita, animador que adquirirá grande importância na história do teatro brasileiro com a fundação, em 1948, da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Nessa temporada, ele assina a crítica do *Estado* e depois encena *Noite de São Paulo* e tem sua "comédia de costumes paulistas", *A esperança da família*, interpretada por Procópio Ferreira.

Alfredo Mesquita comenta a visita do elenco do Vieux-Colombier, de Paris, que vem com uma estrela, Germaine Dermoz. O repertório, formado por *Le crépuscule du théâtre*, de Lenormand; *Britannicus*, de Racine; *L'Avare*, de Molière; *Elizabeth, la femme sans homme*, de Josset; *L'Espoir*, de Bernstein; *Le jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux; e *Le luthier de Cremone*, de François Coppée, talvez pelo excesso de clássicos, não leva muito público ao teatro.

Tenta Alfredo Mesquita explicar por que o público viu *L'Espoir* como um *vaudeville*:

Onde estará a nossa compreensão? Será a causa de tudo a falta de tradição teatral e do hábito de freqüentar teatros? No tempo dos nossos pais não havia mais teatro nacional do que hoje; no entanto, Sarah Bernhardt, Réjane, todos os grandes artistas eram compreendidos e aplaudidos quando levavam em São Paulo dramas que correspondiam, naquela época, às peças que assistimos agora. Logo, gosto existia, talvez tenha sido estragado por essas companhias mambembes que dão espetáculos por sessões, talvez a coisa seja mais séria e, entre mil outras, estejamos passando por uma crise de bom gosto e de cultura. (14/7/1936)

NOITE DE SÃO PAULO

Sobre *Noite de São Paulo*, apresentada em 5 de dezembro, depõe o próprio Alfredo Mesquita, anos mais tarde:

> *Noite de São Paulo* era uma fantasia em três atos, passada numa fazenda do interior do nosso estado, com cantos e danças tipicamente nossos, músicas de Dinorá de Carvalho, cenário de Wasth Rodrigues, palavras para as canções de Guilherme de Almeida, com um segundo ato passado no "tempo dos escravos", isto é, nos fins do século XIX, entrando em cena um *troley* puxado por burros de verdade, havendo mais um samba dançado pelos negros, mais uma quadrilha em que tomava parte toda a *troupe* de amadores [...]. Com essa evocação dos tempos idos consegui tirar lágrimas às senhoras idosas que, assistindo ao espetáculo, lembravam-se, comovidas, dos seus tempos de "sinhazinhas" [...]. Nessa representação subiu pela primeira vez ao palco Abílio Pereira de Almeida. Quanto à "mocinha", era Madalena Lébeis, hoje cantora de tamanha nomeada. O espetáculo, levado em benefício do Preventório Santa Clara, de Campos do Jordão, e, em seguida, para os sócios da Sociedade de Cultura Artística, teve seu êxito. Por isso, publicam sobre o espetáculo: "*Noite de São Paulo*... Noite? – Não será antes uma alvorada do nosso espírito?".

Procópio havia levado em março *A esperança da família*, sobre a qual Alfredo Mesquita afirma:

> É a primeira vez que escrevo para teatro e, para falar com franqueza, não sei como tive essa idéia. O que quis fazer foi uma comédia de costumes da pequena burguesia paulista, tão simpática e tão característica e que

> forma a base sólida da nossa sociedade. Sempre tive uma queda por essa classe social. O primeiro conto que escrevi era um quadro dessa vida: como costumo seguir a lei do mínimo esforço, adaptei o conto à cena, ajuntando-lhe mais dois atos. Acho que esse gênero de comédia leve é o que mais convém ao nosso teatro e é com saudade que me lembro da temporada de Abigail Maia, de que Procópio fazia parte e levava, no Apolo, peças brasileiras, sem grandes pretensões, mas muito bem-feitinhas e divertidas, como *Chá de sabugueiro*, *Onde canta o sabiá* e outras. Prefiro mil vezes nossas peças aos *vaudevilles* traduzidos do francês, espanhol ou alemão. Aquelas peças tinham um sentido, um caráter bem brasileiro que nos interessava diretamente. Era o verdadeiro "teatro nacional". Pensei fazer uma coisa naquele gênero, talvez ainda mais restrita: uma comédia paulista. Aí está. Na nossa terra não se pode falar em teatro sem pensar em Procópio, por isso fiz a peça para ele, ele será o meu herói, "seu" Morais. (22/3/1936)

Procópio era, sem dúvida, o ator preferido do público paulista. Ao lado de originais estrangeiros, ele encenou ainda, nesse ano, *Cheque ao portador*, de Armando Gonzaga, e *Anastácio*, de Joraci Camargo. As duas peças receberam elogios, bem como o desempenho:

> Em *Anastácio*, Procópio oferece uma de suas mais curiosas composições cênicas, refletindo com expressões fisionômicas admiráveis os variados sentimentos e emoções da personagem que interpreta: o amor, a alegria, a dor, a esperança, a revolta, a fé. Nos outros papéis, têm excelente desempenho: Hortência Santos, Norma Geraldy, Restier Júnior, Abel Pêra e Modesto de Sousa. (12/12/1936)

Um anúncio mostra a preferência do público pelo riso: "Procópio 100% cômico na peça inédita de Muñoz Seca: não me olhes assim". Ou, "adeus nobreza: Procópio em mil apuros e despertando mil gargalhadas, no papel de um falso barão".

Dulcina vai do argentino Carlos Goicoechea (*Mas que pequena* e *Noites de carnaval*) a Noel Coward (*Pancada de amor*) e Verneuil (*Alegria de viver*). Durães, Palmeirim e Alma Flora organizam *A comédia moderna*. Depois de *Bazar de brinquedos*, o elenco trouxe o repertório conhecido: *A linda vovó*, de Paulo Magalhães, e *Amor*, de Oduvaldo Viana. O grupo ora se exibe só, ora em espetáculos acompanhados de filmes. Rute Rangel (denominada "atriz típica santista"), Genésio Arruda com seus caipiras e Nino Nello, com um repertório muito ao gosto dos ítalo-paulistas, fizeram o que se poderá chamar de um teatro específico de São Paulo.

Seria interessante abrir-se um pequeno parêntese sobre o ator Nino Nello. Em forma muitíssimo mais simples – pois mais diretamente endereçada a determinada classe – e escrita evidentemente por gente mais próxima desse público – Nino Nello foi um parente pobre, no teatro, de Lemmo Lemmi, das caricaturas e dos incríveis "intalianinhos" dos contos de Alcântara Machado. Não é difícil concluir que sucesso obteve, por muitos anos, esse repertório moldado nos padrões morais e culturais de uma grande parte da população: *Dom Gaetano Mangiaferro*, *Italiano com muita honra*, *A canção de Nápoles*, *Um baile no Canindé* (ação num cortiço da Carneiro Leão), *Entra... não demora*, *O ilustre Pescecane* (ação no Belenzinho), *A italianinha*, e *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser.* Em época posterior, o ator foi aproveitado por Olga Navarro, numa encenação de Goldoni, para o Pequeno Teatro Popular. Mas suas últimas atividades foram mais coerentes com o seu começo. *Tempos modernos* (tragicomédia) e *Lampião de gás* (monodrama), percorreram os cineteatros e pavilhões, com o mesmo sucesso que obtinham no interior do estado. Quase cego, Nino Nello recolheu-se à Casa dos Artistas, onde veio a falecer.

Do teatro estrangeiro, apresentou-se no Municipal uma Companhia Israelita. Samuel Goldenberg, que trabalhou sob a direção de Max Reinhardt, é a principal figura. Mais tarde, Jacob Ben Ami obtém grande êxito em *O idiota.* Do teatro ligeiro, as apresentações de Capellano e Guerra, Franca Boni e Canzone di Napoli, que apresenta em junho, no Boa Vista, *Faccetta nera.*

O TEATRO COSMOS

Em janeiro de 1937 inaugura-se, na praça Marechal Deodoro, um teatro de propriedade da Sociedade Rádio Cosmos, com a Companhia Paulista de Comédia, conjunto formado por Eglé Camargo Bueno, Rosa Mary, Tilde Serato, Carmen Navarro, Armando Peixoto, Alberto Dumont e João Batista de Almeida. A direção artística é de João Bastos, autor da peça de estréia, *O modelo dos maridos*, "farsa atraente, bem escrita, *de enredo local* e extremamente engraçada" (22/1/1937). Em fevereiro, Renato Viana assume a direção da Companhia, levando *Cumparcita*, sua última obra – "uma peça delicada, muito interessante e literariamente perfeita [...]. Renato Viana tem uma de suas maiores criações no tipo boêmio sentimental do Maestro Gonzaga. A montagem é de Osvaldo Sampaio" (17/2/1937)

A abertura do teatro entusiasma o ambiente teatral

> [...] por representar uma nova e louvável iniciativa em prol do teatro paulista, incentivando a nossa literatura teatral e oferecendo oportunidade a que se exercitem e se revelem os valores artísticos do nosso meio, alguns formados pelo nosso Conservatório Dramático e Musical.
>
> (22/1/1937)

No repertório da Companhia Paulista de Comédia figurava também *Ladra*, de Sílvio Lopes, não tão bem recebida pela crítica. E, em maio, já não se fala mais no conjunto paulista. Quem ocupa o teatro é a Companhia Cazarré–Elza–Delorges, com *Follies Bergère*, de Rudolf Lothar e Hans Adler. No elenco destaca-se Paulo Gracindo, mais tarde nome de prestígio na televisão.

Nessa temporada, são apresentados alguns originais brasileiros: *O procurador*, de Plínio de Andrade ("não lhe falta o de que carecem muitas peças nacionais: teatro"); *Nada*, de Ernâni Fornari ("excelente espetáculo"); e *O chefe do trem azul*, de Gastão Tojeiro. Mas, na sua última encenação, a companhia era outra – a do popular ator Nino Nello.

Procópio, que em janeiro anuncia a 91ª representação de *Anastácio*, realiza em agosto uma temporada de peças brasileiras, vencedoras do concurso promovido pelo Departamento de Cultura. Em abril, o *Correio Paulistano* havia publicado um protesto: "O caso estranho da subvenção de 86 contos de réis, dados a Procópio Ferreira, sem concorrência". Ninguém ganhara o primeiro prêmio no concurso e Procópio foi aquinhoado com a valiosíssima quantia. O Departamento esclarece, porém, que "premiadas as comédias, mandam avisar várias companhias de teatro, através do Sindicato de Trabalhadores de Teatro, que havia uma verba de 100 contos de réis para quem quisesse levar à cena tais peças! Ninguém se apresentou e Procópio requereu e propôs fazer tais peças por 86 contos".

A 3 de dezembro, Procópio inaugura a temporada oficial, com *Diógenes de saias*, de Alberto Leal, a primeira das peças premiadas. Sobre o empreendimento, ele fala:

> Aceitei com o melhor dos meus entusiasmos de artista a tarefa de montar e representar as peças que o Departamento de Cultura de São Paulo achou por bem laurear no concurso de teatro de 1936. Sempre estive e estarei ao lado de quanto esforço se despenda em prol da arte a que me dediquei. A idéia do Departamento instituindo concursos de teatro anuais deveria ser imitada pelos dirigentes de outros estados, pois assim teríamos, em pouco tempo, formado uma grande cadeia de interessados pela arte teatral, no terreno da prática. Surgiriam sempre autores, os artistas se animariam no estudo de obras nacionais. (dezembro de 1937)

Seguem-se *Terra bendita*, de Assis Machado ("um hino à terra fértil e a quantos se dedicam à lavoura do café") e *Em família*, de Alfredo Mesquita.

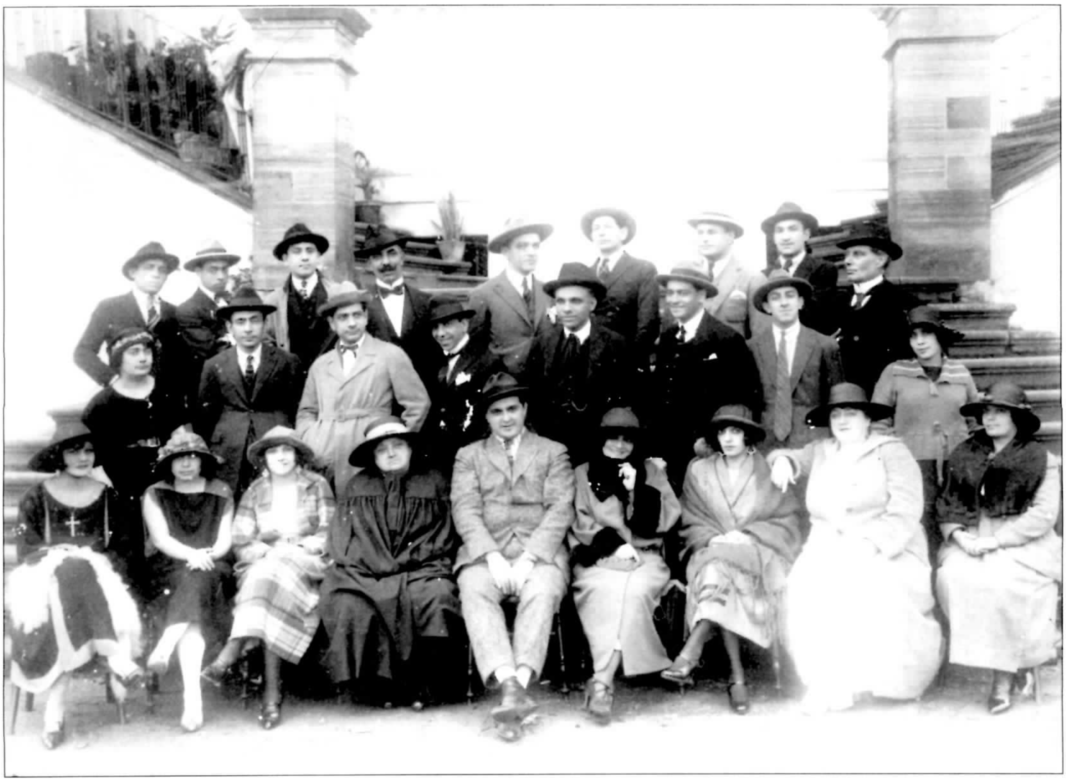
Em família trata também do problema do café. Sua ação passa-se no Jardim América, o que vale dizer que são fixados costumes e figuras da sociedade paulistana. Afirma o crítico:

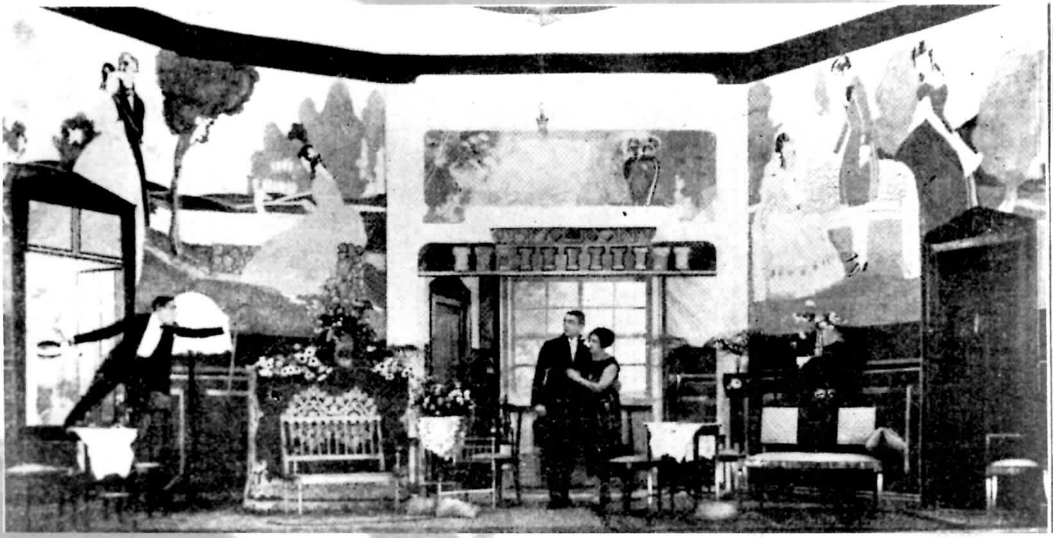
> [...] descrevendo um impressionante episódio da derrocada do café, em que certo abastado fazendeiro e sua família se vêem, de um momento para o outro, obrigados a trabalhar para viver, o autor fotografa, com expressivo colorido de tipos e costumes, o nosso meio social. *Em família* é, pois, uma história atualíssima, vivida em ambiente real, por personagens humanos e bem marcados. Há ainda a apreciar na comédia de Alfredo Mesquita a linguagem simples mas elegante e a vivacidade do diálogo.
>
> (dezembro de 1937)

Álvaro Moreira traz de novo a São Paulo o Teatro de Brinquedo. Sob o patrocínio do Ministério da Educação, os ingressos são acessíveis (4 mil-réis) e o empreendimento não é comercial. No repertório, *Ásia*, de Lenormand (com cenários idealizados por Santa Rosa e Paulo Werneck, e realizados, em São Paulo, com a colaboração do jovem pintor Oswald de Andrade Filho), *O rei do câmbio*, de J. Carlos Lisboa ("a peça é escrita em estilo elegante, vivo, atraente"); *O noviço*, de Martins Pena; e *O Rio*, de Júlio Tavares (pseudônimo de Carlos Lacerda). O êxito obtido pela primeira tarde cultural gratuita no Teatro Boa Vista, com a conferência de Álvaro Moreira e a apresentação de Itália Fausta, que pertence ao elenco como "diretora de cena", em trechos de *Antígone*, levou vários estudantes a pedir nova tarde, com a mesma finalidade.

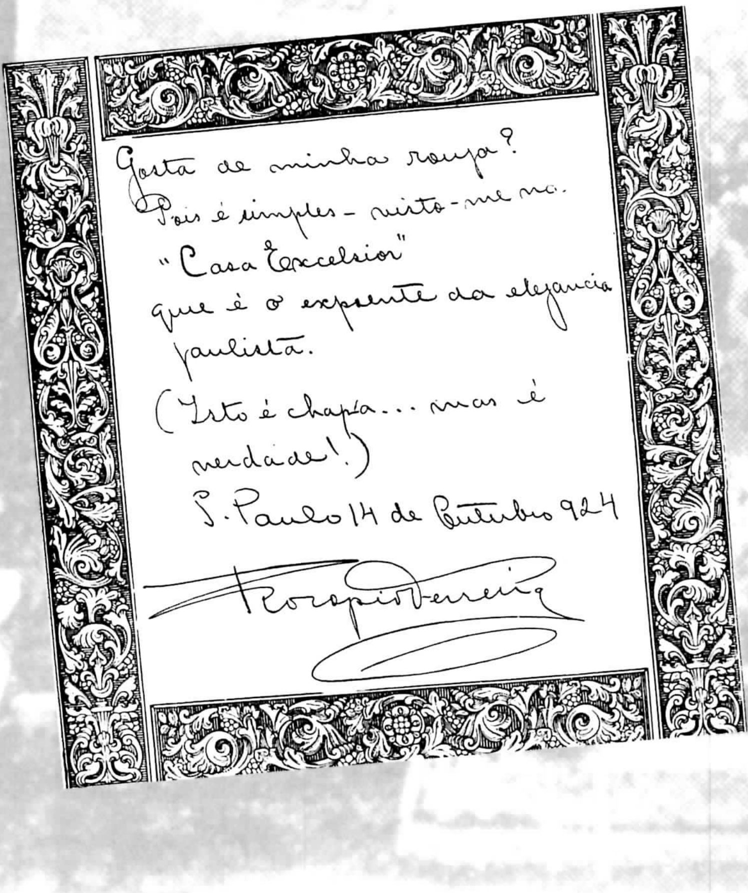
Dulcina exibe-se no fim de 1937, levando, além de *Tovaritch*, de Jacques Deval, seu grande trunfo, *Hollywood*, de Lawrence Riley, uma sátira com "ele-

Cia. Abigail Maia-Oduvaldo Viana. Na foto, primeira fileira: Margarida Max, Graziela Diniz, Ruth Viana, Apolônia Pinto, Oduvaldo Viana, Abigail Maia, Cordélia Ferreira, Nina Castro, Joaquina Lino; segunda fileira: Ana Pinho, Domingos Pinho, Plácido Ferreira, Chaves Filho, Manuel Durães, Jorge Diniz, [...], Margarida Lopes; terceira fileira: Artur Costa, Palmeirim Silva, [...], cenógrafo Abílio, Carlos Machado, João Lino, Eduardo Viana, Dante Lombardi, Germano Alves, 1925. Acervo: Margarida Lopes





Eu arranjo tudo, de Cláudio de Sousa. Grande Companhia Procópio Ferreira, 1924. Cenografia: J. Prado. Foto: Programa da Companhia

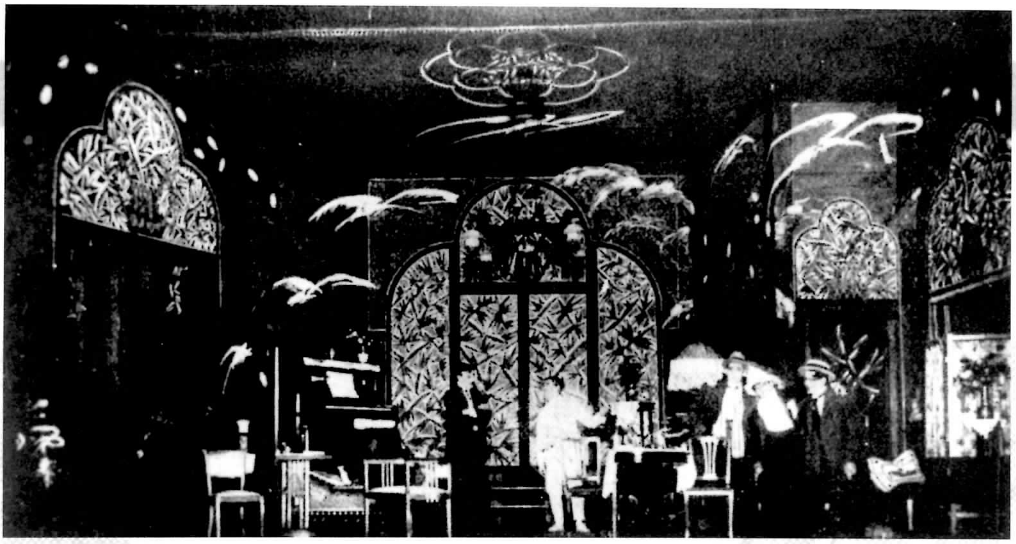


Gosta de minha roupa?
Pois é simples – visto-me na
"Casa Excelsior"
que é o expoente da elegancia
paulista.

(Isto é chapa... mas é
verdade!)

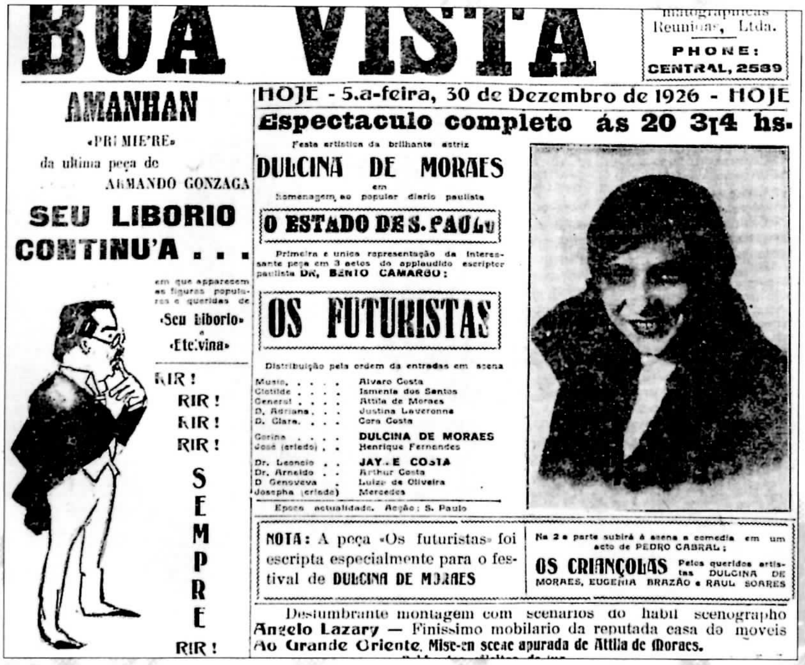
S. Paulo 14 de Outubro 924

Procopio Ferreira



Minha prima está louca, de Colasso e Insausti. Grande Companhia Procópio Ferreira, 1924. Cenografia: Paim. Foto: Programa da Companhia

Anúncio publicado no programa da companhia, 1924



BOA VISTA

Reunidas, Ltda.
PHONE:
CENTRAL, 2589

AMANHAN

«PRIMIE'RE»
da ultima peça de
ARMANDO GONZAGA

SEU LIBORIO CONTINU'A . . .

em que apparecem as figuras populares e queridas de
«Seu Liborio»
e
«Etelvina»

RIR!
RIR!
RIR!
RIR!
SEMPRE
RIR!

HOJE - 5.a-feira, 30 de Dezembro de 1926 - HOJE

Espectaculo completo ás 20 3|4 hs.

Festa artistica da brilhante estriz

DULCINA DE MORAES

em
homenagem ao popular diario paulista

O ESTADO DE S. PAULO

Primeira e unica representação da interessante peça em 3 actos do applaudido escriptor paulista **DR. BENTO CAMARGO:**

OS FUTURISTAS

Distribuição pela ordem da entradas em scena

Musio.	Alvaro Costa
Clotilde	Ismenia dos Santos
General	Attila de Moraes
D. Adriana. . .	Justina Laveronne
D. Clara. . . .	Cora Costa
Corina	**DULCINA DE MORAES**
José (criado) . .	Henrique Fernandes
Dr. Leoncio . .	**JAYME COSTA**
Dr. Arnaldo . .	Arthur Costa
D Genoveva .	Luiza de Oliveira
Josepha (criada)	Mercedes

Epoca actualidade. Acção: S. Paulo

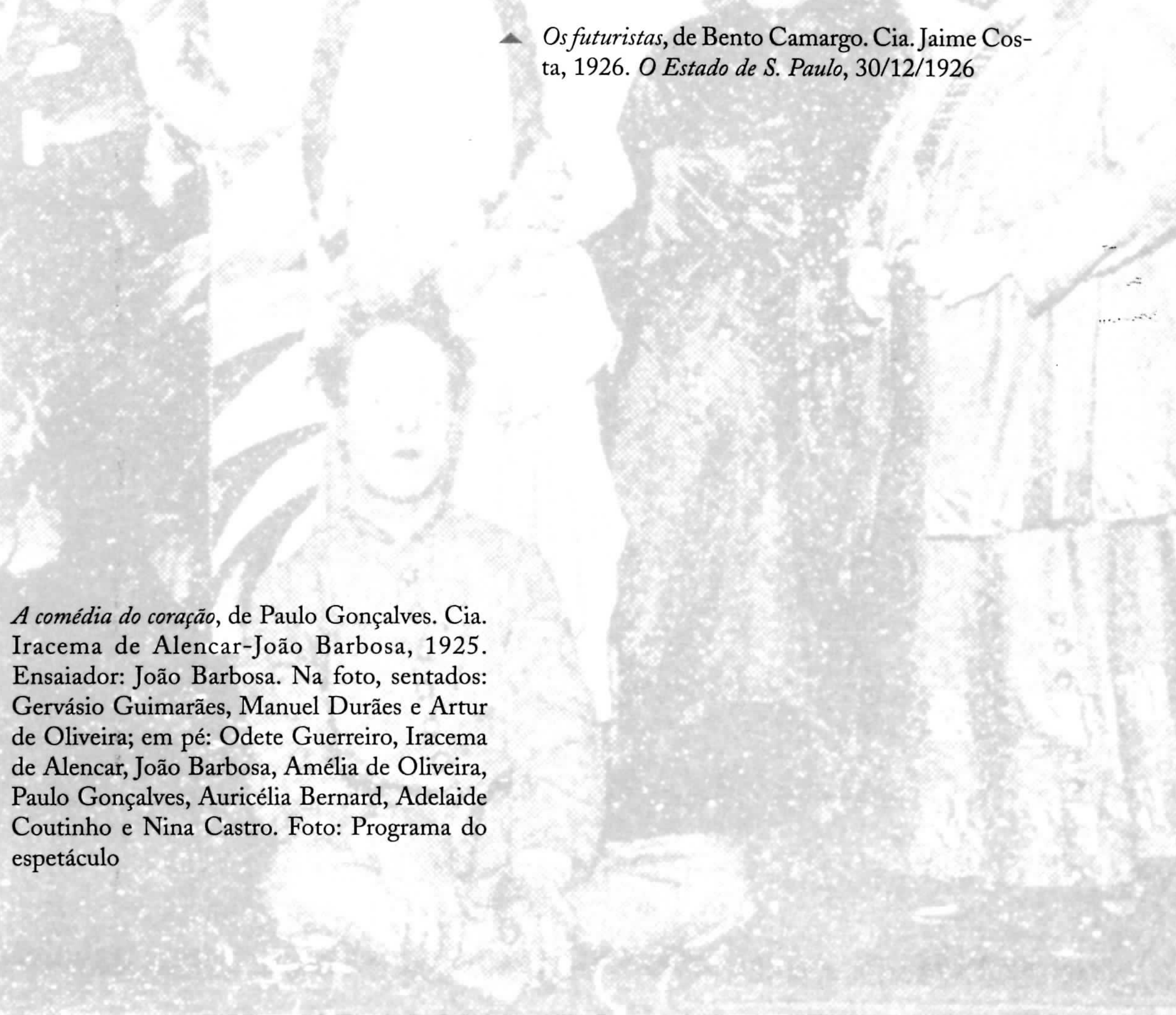
NOTA: A peça «Os futuristas» foi escripta especialmente para o festival de **DULCINA DE MORAES**

Na 2.a parte subirá á scena a comedia em um acto de PEDRO CABRAL:

OS CRIANÇOLAS Pelos queridos artistas DULCINA DE MORAES, EUGENIA BRAZÃO e RAUL SOARES

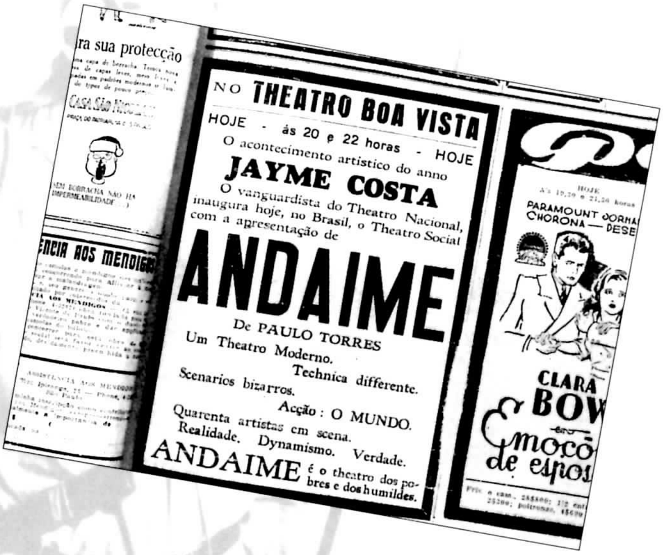
Deslumbrante montagem com scenarios do habil scenographo **Angelo Lazary** — Finissimo mobilario da reputada casa de moveis **Ao Grande Oriente. Mise-en scene apurada de Attila de Moraes.**

▲ *Os futuristas*, de Bento Camargo. Cia. Jaime Costa, 1926. *O Estado de S. Paulo*, 30/12/1926



A comédia do coração, de Paulo Gonçalves. Cia. Iracema de Alencar-João Barbosa, 1925. Ensaiador: João Barbosa. Na foto, sentados: Gervásio Guimarães, Manuel Durães e Artur de Oliveira; em pé: Odete Guerreiro, Iracema de Alencar, João Barbosa, Amélia de Oliveira, Paulo Gonçalves, Auricélia Bernard, Adelaide Coutinho e Nina Castro. Foto: Programa do espetáculo

Piolim vai à guerra. Empresa Piolim (Pereira e Seyssel), c. 1926. Na foto: Piolim. Foto: Rosenfeld. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas



ra sua protecção

ENCIA AOS MENDIGOS

NO **THEATRO BOA VISTA**

HOJE - às 20 e 22 horas - HOJE

O acontecimento artistico do anno

JAYME COSTA

O vanguardista do Theatro Nacional, inaugura hoje, no Brasil, o Theatro Social com a apresentação de

ANDAIME

De PAULO TORRES

Um Theatro Moderno.

Technica differente.

Scenarios bizarros.

Acção: O MUNDO.

Quarenta artistas em scena.

Realidade. Dynamismo. Verdade.

ANDAIME é o theatro dos pobres e dos humildes.

HOJE

PARAMOUNT JORNAL

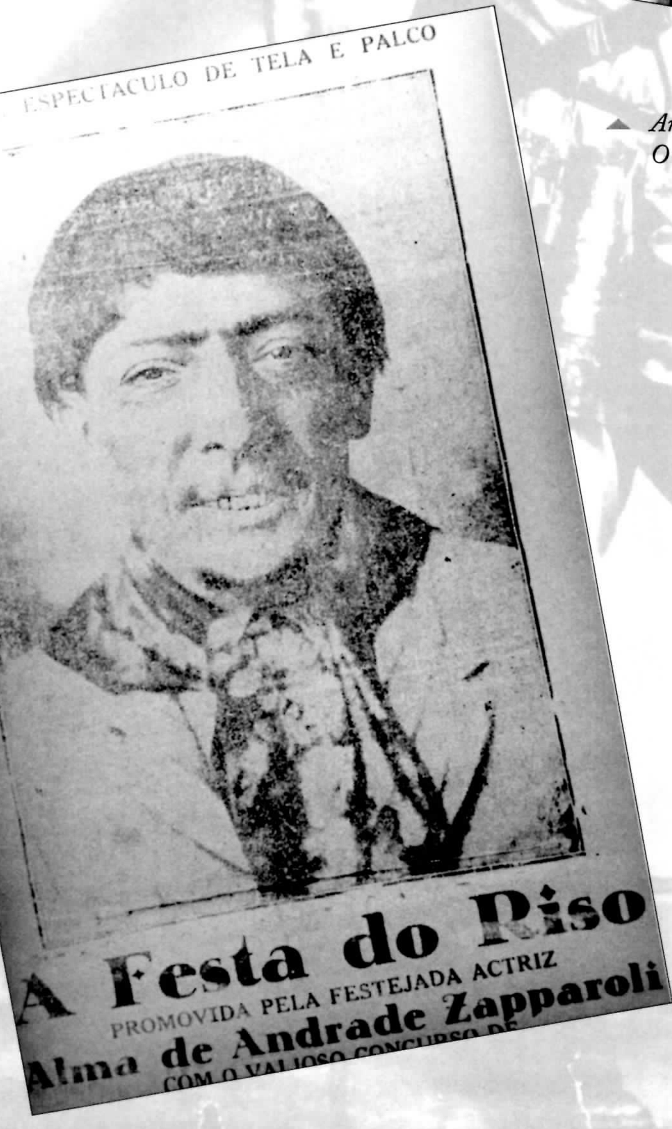
CHORONA — DESE

CLARA BOW

em

moço de espos

Andaime, de Paulo Torres. Cia. Jaime Costa, 1932. *O Estado de S. Paulo*, 9/1/1932



ESPECTACULO DE TELA E PALCO

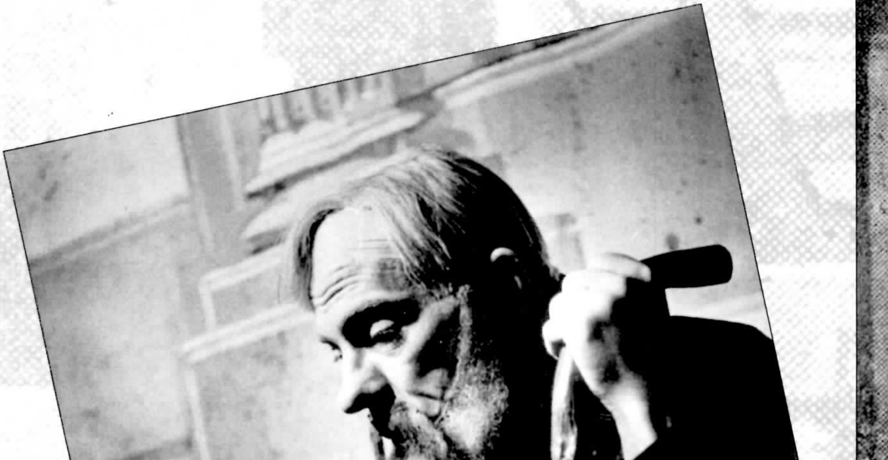
A Festa do Riso

PROMOVIDA PELA FESTEJADA ACTRIZ

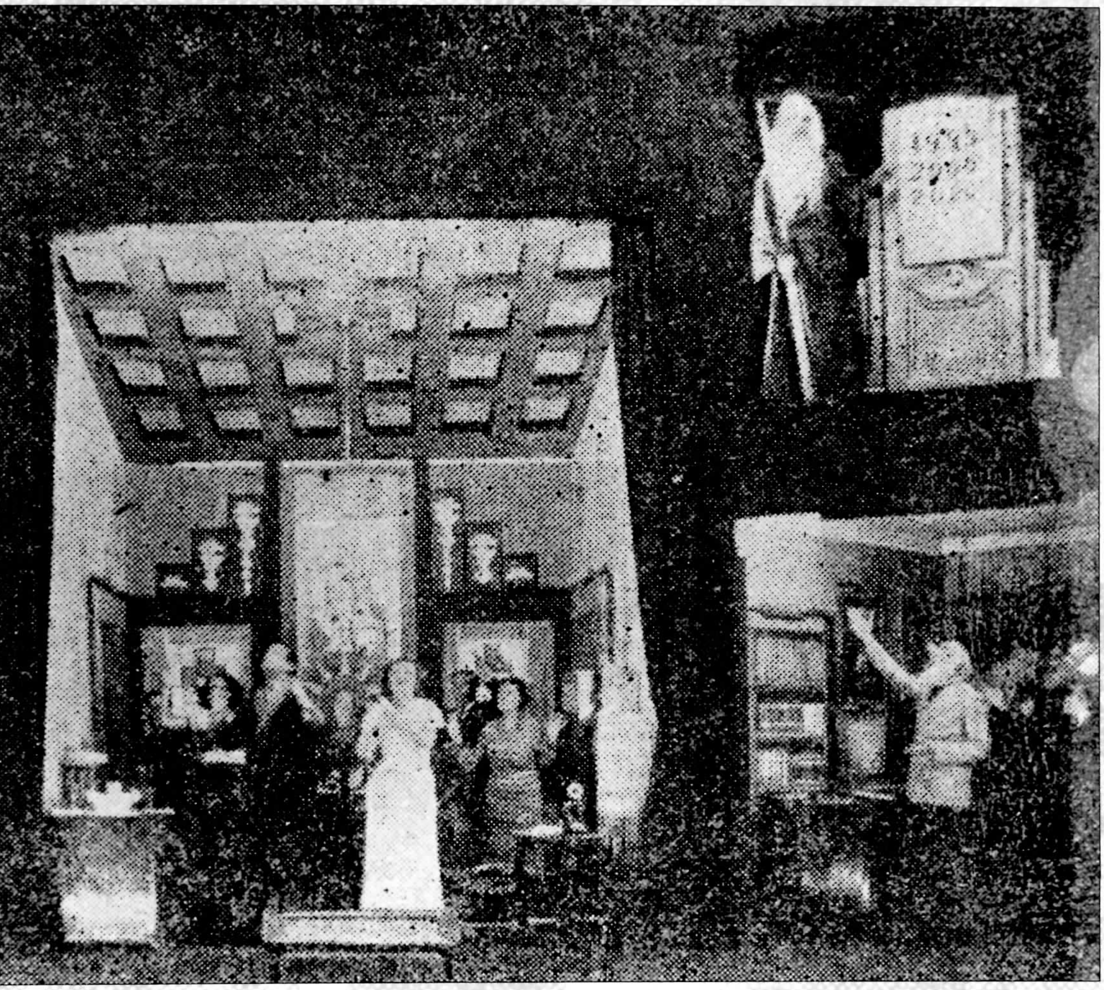
Alma de Andrade Zapparoli

COM O VALIOSO CONCURSO DE

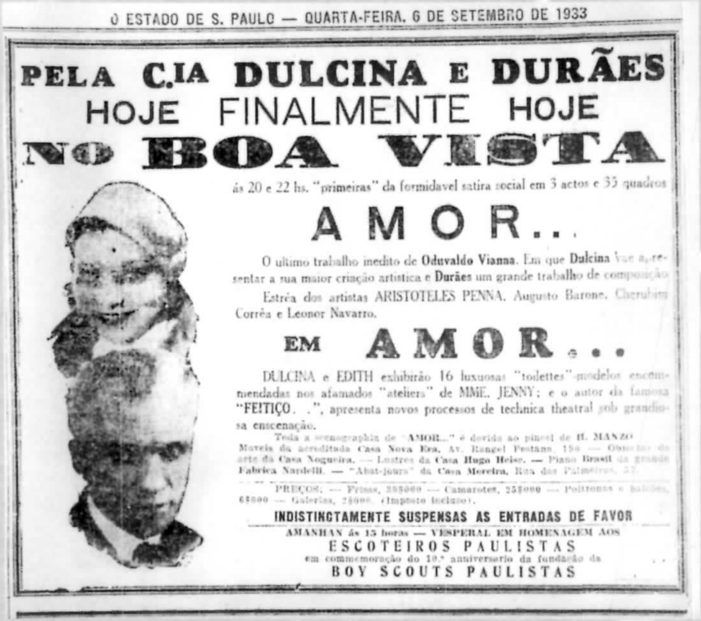
Sebastião Arruda. Folheto, c. 1930. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas



Deus lhe pague, de Joraci Camargo. Cia. Procópio Ferreira, 1932. Na foto: Procópio Ferreira. Acervo: Maria Thereza Vargas



Amor, de Oduvaldo Viana, Cia. Dulcina e Durães, 1933. Cenografia: Henrique Manzo. Foto: *Amor e Canção da felicidade*, Civilização Brasileira, 1934



O ESTADO DE S. PAULO — QUARTA-FEIRA, 6 DE SETEMBRO DE 1933

PELA C.IA DULCINA E DURÃES
HOJE FINALMENTE HOJE
NO BOA VISTA

ás 20 e 22 hs. "primeiras" da formidavel satira social em 3 actos e 35 quadros

AMOR...

O ultimo trabalho inedito de **Oduvaldo Vianna**. Em que **Dulcina** vae apresentar a sua maior criação artistica e **Durães** um grande trabalho de composição

Estréa dos artistas ARISTOTELES PENNA, Augusto Barone, Cherubim Corrêa e Leonor Navarro.

EM AMOR...

DULCINA e EDITH exhibirão 16 luxuosas "toilettes"-modelos encommendadas nos afamados "ateliers" de MME. JENNY; e o autor da famosa "FEITIÇO. .", apresenta novos processos de technica theatral sob grandiosa enscenação.

Toda a scenographia de "AMOR..." é devida ao pincel de **H. MANZO**
Moveis da acreditada **Casa Nova Era**, Av. Rangel Pestana, 150 — Objectos de arte da **Casa Nogueira**. — Lustres da **Casa Hugo Heise**. — **Piano Brasil** da grande **Fabrica Nardelli**. — "Abat-jours" da **Casa Moreira**, Rua das Palmeiras, 57.

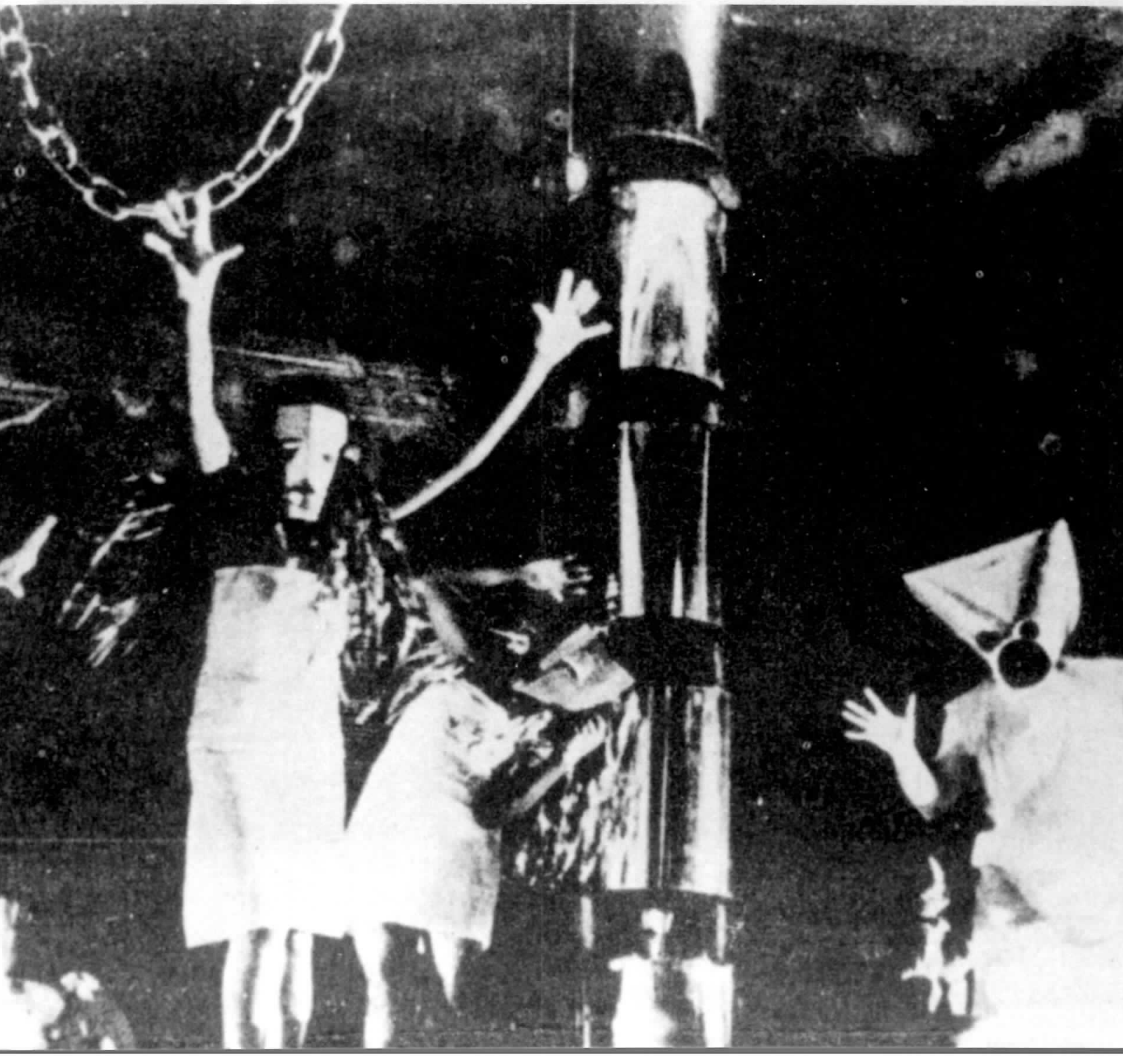
PREÇOS: — Frisas, 35$000 — Camarotes, 25$000 — Poltronas e balcões, 6$000 — Galerias, 2$000. (Imposto incluso).

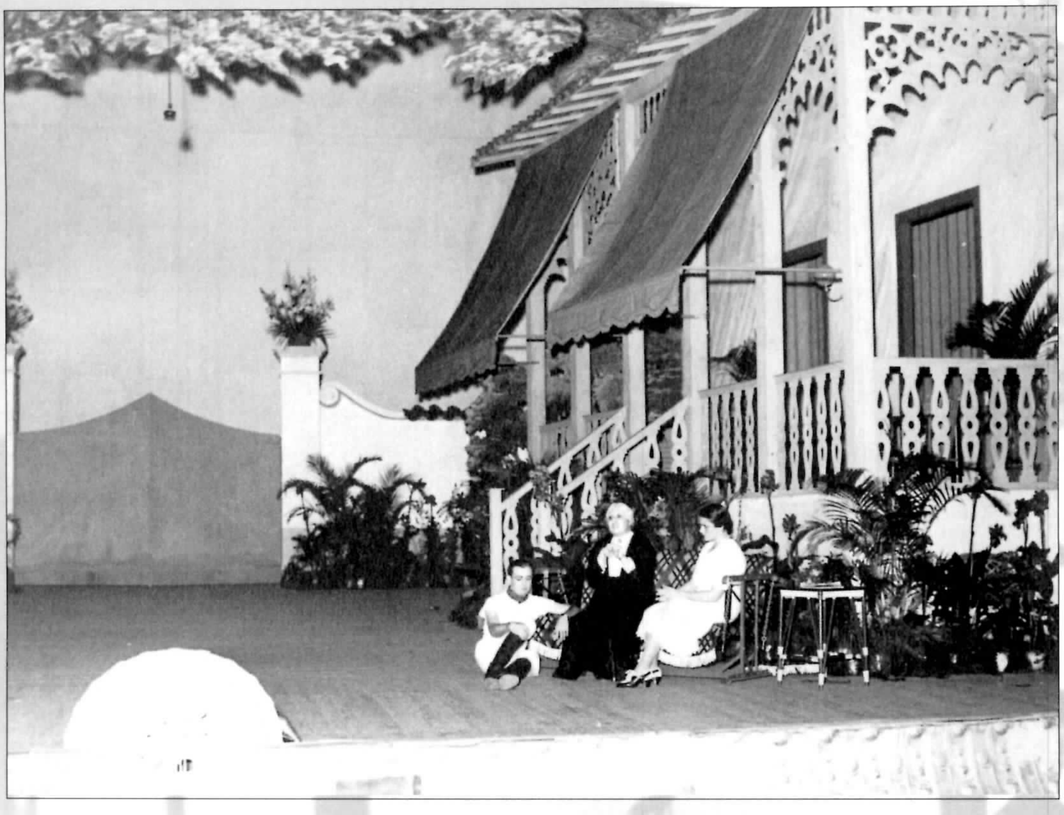
INDISTINCTAMENTE SUSPENSAS AS ENTRADAS DE FAVOR

AMANHAN ás 15 horas — VESPERAL EM HOMENAGEM AOS
ESCOTEIROS PAULISTAS
em commemoração do 10.º anniversario da fundação da
BOY SCOUTS PAULISTAS

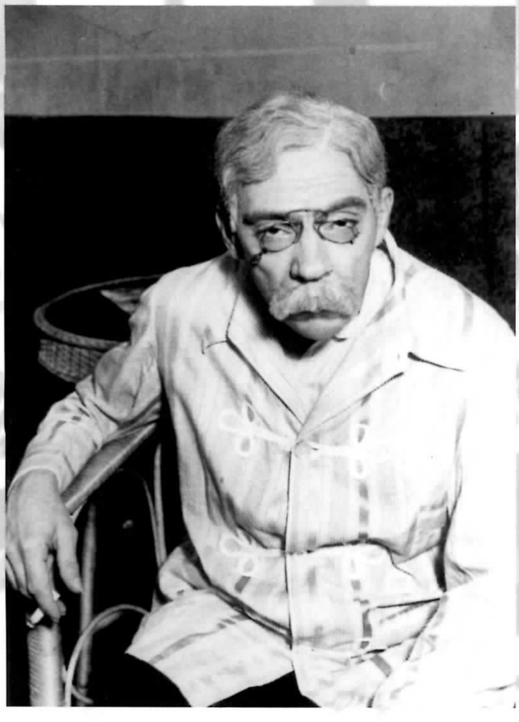
▲ *Amor*, de Oduvaldo Viana. Cia. Dulcina e Durães, 1933

O bailado do deus morto, de Flávio de Carvalho. Ensaiador: Osvaldo Sampaio. Teatro da Experiência, 1933. Acervo: Tânia Marcondes

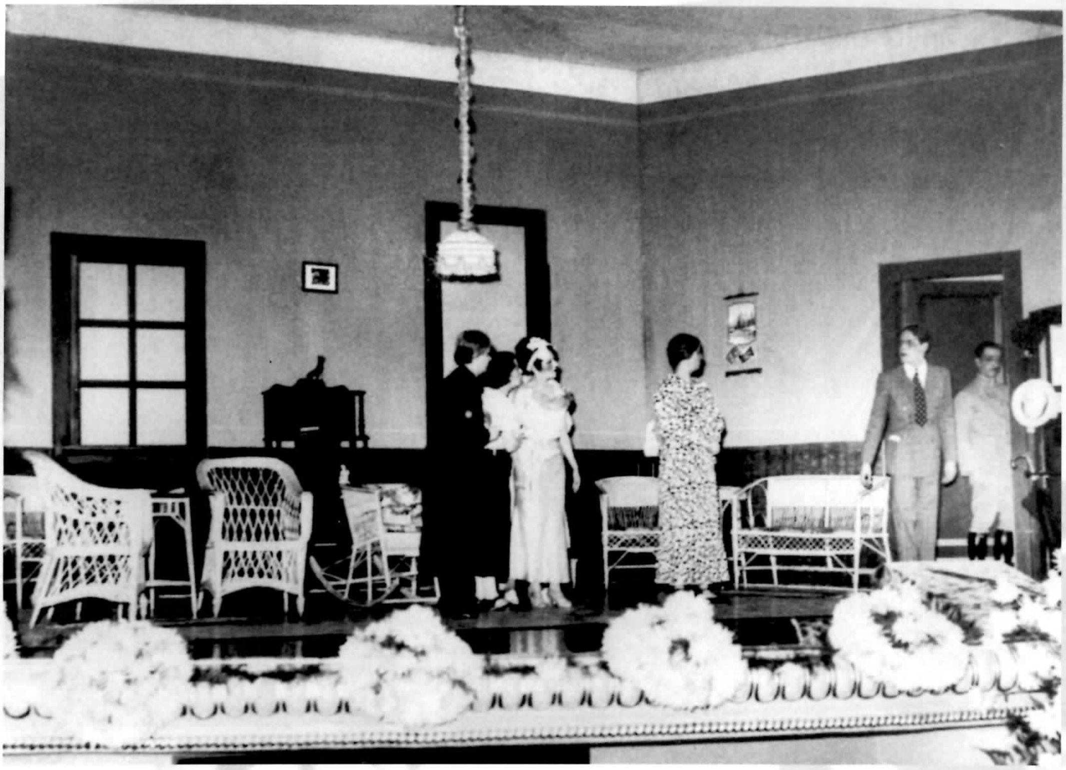




▲ *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita. Direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1936. Na foto: Marino Gouveia, Lígia Guimarães e Madalena Lébeis. Acervo: Alfredo Mesquita

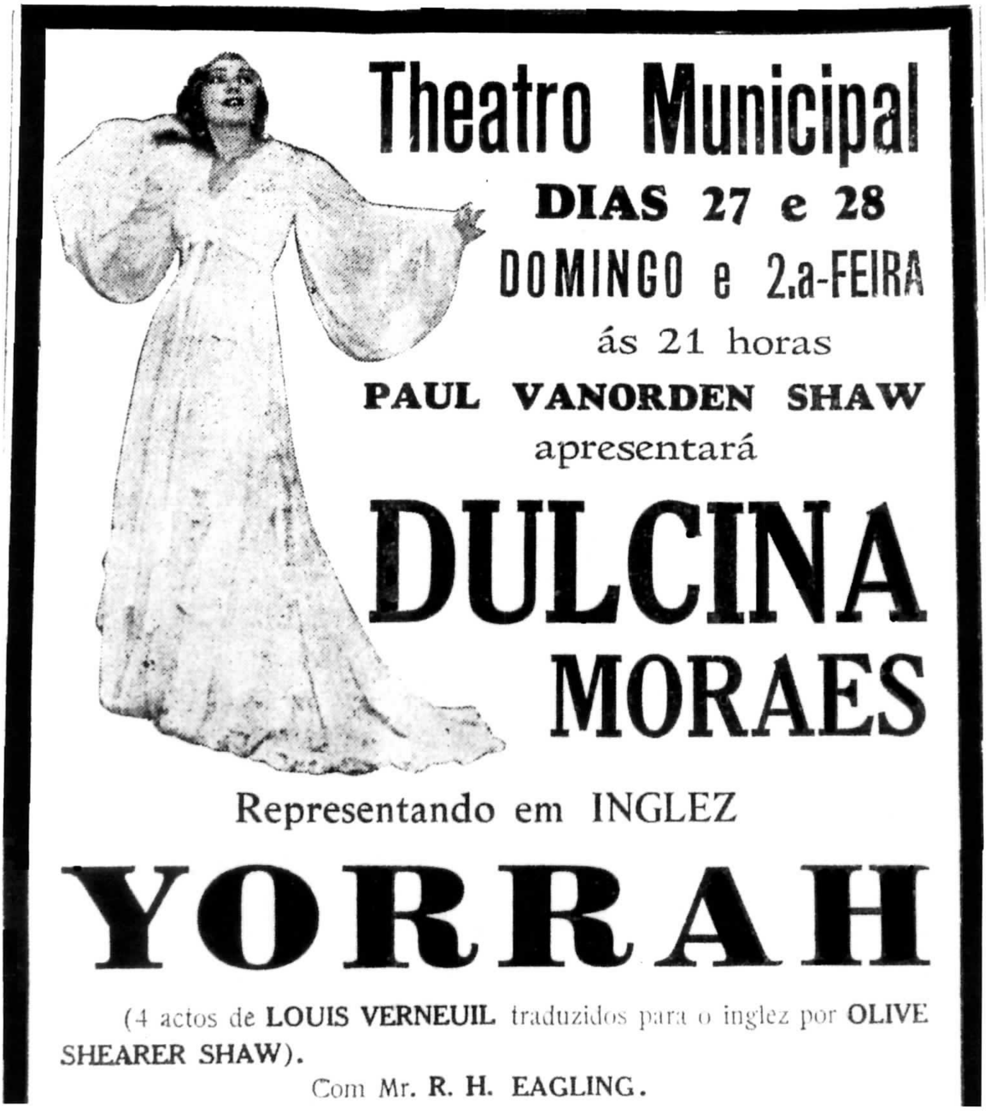


◀ *A esperança da família*, de Alfredo Mesquita. Direção: Procópio Ferreira. Cia. Procópio Ferreira, 1936. Na foto: Procópio Ferreira. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas



A esperança da família, de Alfredo Mesquita. Direção: Procópio Ferreira. Cia. Procópio Ferreira, 1936. Na foto: Hortênsia Santos, Ester Tessler, Wanda Marchetti, Otília Amorim, Paulo Gracindo e Ermetti Simonetti. Acervo: Alfredo Mesquita

AVISO
1/2 SOLA CR$ 7.00
SALTOS CR$ 3.00
FERRADURAS CR$ 4



Theatro Municipal

DIAS 27 e 28

DOMINGO e 2.a-FEIRA

ás 21 horas

PAUL VANORDEN SHAW

apresentará

DULCINA

MORAES

Representando em INGLEZ

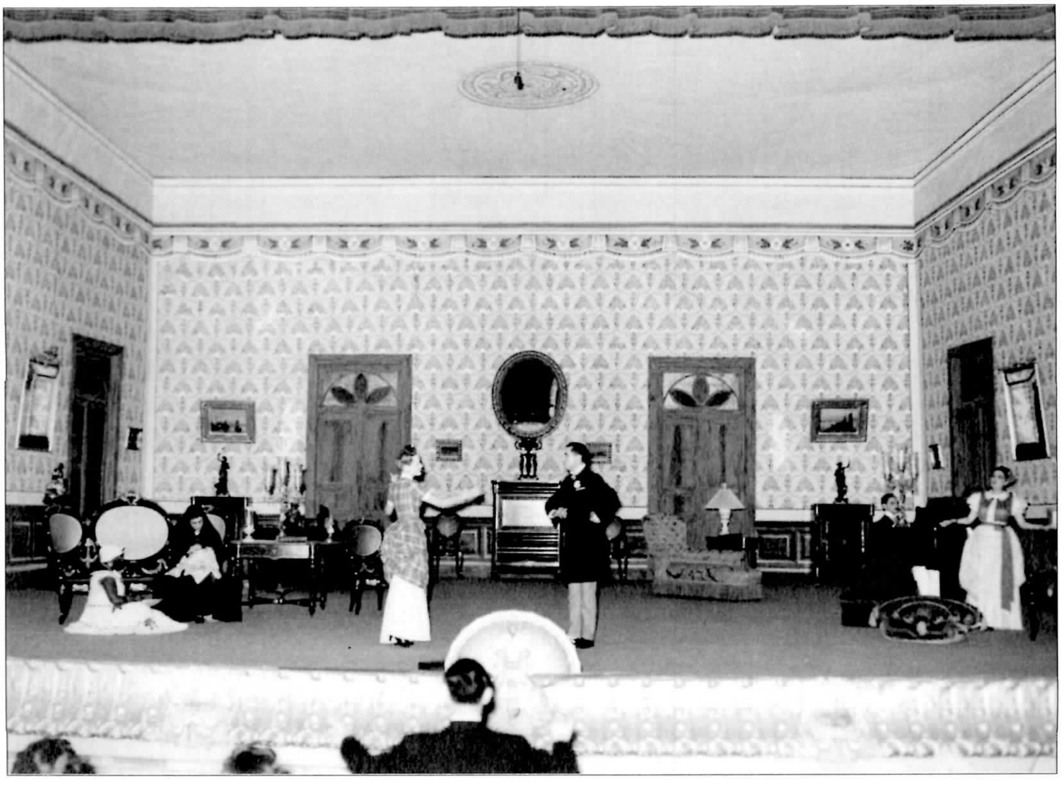
YORRAH

(4 actos de **LOUIS VERNEUIL** traduzidos para o inglez por **OLIVE SHEARER SHAW**).

Com Mr. **R. H. EAGLING**.

Yorrah, de Louis Verneuil. *O Estado de S. Paulo*, mar, 1938

Filho de sapateiro, sapateiro deve ser, de João Batista Pereira de Almeida, 1942. Na foto: Nino Nello. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas



▲ *Casa assombrada*, de Alfredo Mesquita. Direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1938. Na foto: Lígia Guimarães, Zaira Guimarães, Christiane Lacerda Soares, Jorge Pacheco e Silva, Adolfo Melo Jr. e Celina Sampaio. Foto: Ceppo-*O Estado de S. Paulo* (fotorreportagem). Acervo: Alfredo Mesquita gantes *toilettes*", desenhadas especialmente para a atriz, em Hollywood, por Milo Anderson, figurinista da Warner. Completam a temporada de elencos brasileiros Alda Garrido, Companhia Miramar (com Manuel Durães, Edite Morais, Valquíria Moreira), Genésio Arruda, Lyson Gaster, Nino Nello e Jardel Jércolis (com revistas de bom nível).

Dos estrangeiros destacam-se Maria Matos, Beatriz Costa, uma Companhia Francesa de Comédias Musicais, uma Companhia Cubana de Revistas, Piccoli di Podrecca, Napoli 900 (*Parlami d'amore Mariù*) e sobretudo Anton Giulio Bragaglia, com Maria Adami e Renzo Ricci, "como primeiras figuras". A temporada fez vibrar o público do Municipal, mais do que era esperado pela crítica. A repercussão de Bragaglia foi tanta que a Secretaria da Educação comprou um espetáculo para estudantes das escolas normais.

A 11 de novembro *O Estado* noticia: "profundas alterações na ordem político-social do país – por ato do executivo federal foram dissolvidos o senado e a câmara da república e os legislativos estaduais e municipais". Um mês antes Alda Garrido anunciava a revista *Isto é São Paulo*, cujos quadros "Campos Elísios–Catete" e "No frigir dos ovos" interessavam diretamente aos paulistas. Dr. Gegê, Benedito Valadares, Armando de Sales, Zé Américo e Sílvio de Campos estavam entre os personagens...

Vargas deu o golpe em 10 de novembro de 1937, instituindo o Estado Novo, arremedo nacional do fascismo e de outros regimes em vigência no mundo, o que abriu um período lúgubre na história do país, só igualado pelo golpe militar de 1964. Está claro que o teatro se ressentiria na sua liberdade e a revista, que tradicionalmente desempenhava um importante papel crítico, passou a endeusar o ditador.

CRIA-SE O SNT

A criação do Serviço Nacional de Teatro, entretanto, traz uma evidente euforia nos meios teatrais. Esperava-se um subsídio oficial, que nunca havia contemplado a atividade cênica, no plano da União. Numa das primeiras temporadas "sob os auspícios da Comissão de Teatro do Ministério da Educação", Álvaro Pires ocupa o Colombo, com um elenco representativo: Iracema de Alencar, Lucília Peres, Amélia de Oliveira, Armando Rosas, Antônio Ramos e Carlos Machado. A idéia de teatro como cultura é imprecisa e vaga. Veja-se o repertório: *Uma mulher que veio de Londres*, *Berenice*, *A muralha*, *Anastácio*, *O rosário*, *Ciclone* e *Dona e senhora*. Contratou-se a atriz (sempre chamada "típica") Rute Rangel, a quem caberiam os números "folclóricos" e que com "suas caipiradas será a nota alegre dos espetáculos".

Talvez as nossas companhias e o público não estivessem aptos a enfrentar um programa cultural. E o governo entendia, por plano de cultura, *incentivar o nacionalismo*, através das grandes personagens da história brasileira...

Dulcina entra no esquema, lançando em março de 1938 *Marquesa de Santos*, de Viriato Correia, com música de Villa-Lobos (ele compôs para o espetáculo uma gavota, uma valsa e um lundu; os ensaios foram conduzidos pelo maestro Frutuoso Viana e as músicas, gravadas pelo Quarteto Haydn, do Departamento Municipal de Cultura). A produção custou cerca de 100 contos de réis, o que era, na ocasião, uma quantia bastante elevada. E a crítica foi positiva, mencionando que o autor

> [...] fugiu à versão corrente de uma Domitila vaidosa e interesseira, para nos apresentar uma grande amorosa insatisfeita na sua ânsia de exclusiva dedicação, mas sobre cujos sentimentos pessoais vibra mais alto e mais forte a dedicação ao seu país [...]. Influência, sem dúvida, da figura impressionante de Dulcina, para quem foi escrita a peça e a quem Viriato presta, inconscientemente talvez, a homenagem de por ela reabilitar brilhantemente a famosa favorita do nosso primeiro Imperador.

O comentário prossegue, afirmando que

> [...] para tão belo trabalho do escritor, a Companhia Dulcina–Odilon deu o melhor de suas possibilidades. E o resultado foi uma montagem ao mesmo tempo luxuosa, elegante e até sóbria, quer no cenário, quer principalmente no guarda-roupa (ambos de Collomb), de boa exatidão de época. (5/3/1938)

Um anúncio do dia 8 de março do mesmo ano revela que, em quatro dias, o espetáculo foi visto por 10.028 pessoas.

A inquietação artística de Dulcina fez que ela interpretasse, a seguir, em inglês, *Yorrah* (*Alegria de amar*), de Verneuil, com os famosos amadores ingleses de São Paulo, sob a direção de R. H. Eagling. E o seu sucesso não foi menor. Pouco antes, o Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (em início de atividade) prestou-lhe homenagem, falando, em nome dos estudantes, J. V. Freitas Marcondes.

Diz a crítica, referindo-se ao espetáculo dos amadores ingleses:

> Dulcina de Morais, a festejada artista patrícia, desincumbiu-se com extraordinário brilho, revelando mais uma vez as estupendas qualidades artísticas que a distinguem. A despeito de representar numa língua estranha, cheia de sutilezas, como é o inglês, soube encarnar admiravelmente o papel da esperta, inteligente e humana Yorrah. O diretor inglês R. H. Eagling, que esteve no papel de Gerard, secundou-a magnificamente. Terminada a representação, o cônsul inglês fez entrega a Dulcina, no palco, de uma linda cesta de flores, tecendo elogios ao seu desempenho e acentuando a significação do espetáculo no intercâmbio intelectual e artístico entre o Brasil, Inglaterra e Estados Unidos. (29/3/1938)

Os conjuntos especificamente paulistas estão cada vez mais modestos e impelidos a procurarem público fora do centro. Rute Rangel inaugura um pavilhão-teatro no Cambuci (Arapuca da Chica Pelanca), Nino Nello vai para os teatros da zona fabril e Genésio Arruda tenta sobreviver com numerosas excursões.

A fama cinematográfica de Shirley Temple acaba por infiltrar-se no teatro: a Companhia Luís Iglésias–Freire Júnior lança *A menina de ouro*, com a garota paulista Isa Rodrigues, tendo como *partner* o quase famoso Oscarito. *É batatal!* e *Cabeça de porco*, outros cartazes do Cassino, tiveram também junto ao grande público aceitação incomum.

Gilda de Abreu e os irmãos Celestino (Vicente e João) revivem com sucesso a opereta. Raul Roulien dá continuidade ao seu "teatro cinematográfico", levando *Malibu*, de Henrique Pongetti (quadros da vida íntima de Hollywood), com Maria Sampaio, Heloísa Helena, Déa Selva, Brandão Filho, Aristóteles Pena e Armando Rosas no elenco. *Carnet de Hollywood* é anunciada na interpretação de "Roulien, Loreta Young, Jean Parker, Myrna Loy, Dolores del Rio, Fred Astaire, Franchot Tone, Ginger Rogers e muitos outros, em passagens íntimas da vida do estúdio". A crítica ressalta que, "destruindo vários tabus, o ator resolveu um problema: o da mutação constante de ambiente" (dezembro de 1938).

Alfredo Mesquita realiza, em 1938, *Casa assombrada*, que ele considera mais um espetáculo do que uma peça teatral propriamente dita:

> A fórmula é a mesma: um espetáculo moderno, colorido e movimentado, mas todo baseado em velhas tradições paulistas, no passado, que considero um veio riquíssimo para o teatro e infelizmente quase completamente inexplorado. Generalizando, acho ser essa a fórmula que devia inspirar não só a nossa arte, como toda a nossa maneira de viver, isto é, fazer coisa nova, moderna, original se possível, sem jamais esquecer as tradições e lições do passado. (13/12/1938)

Encenado em benefício do Asilo Santa Teresinha, o espetáculo tinha cenários de Wasth Rodrigues, canto a cargo de Vera Janacópulos, música de Sousa Lima e, no elenco, entre outros, Marina Freire, Abílio Pereira de Almeida e Irene de Bojano.

O teatro estrangeiro trouxe, nessa temporada, uma Companhia Israelita e Canzone di Napoli (que encenou com enorme sucesso *Matenate 'e sole*, de Oduvaldo Viana), novamente Bragaglia (Companhia Italiana de Comédias) e Zacconi, muito bem recebido no desempenho de *Rei Lear*, de *Os espectros* e de *Hamlet*. Ibsen é tratado com outro tom:

> Escrita há um pouco mais de meio século, a peça [*Os espectros*] já assume perante a fria e penetrante análise da biologia moderna o próprio caráter de uma fantasmagoria, de tão inconsistente que nos parece, neste ano da graça de 1938, o fatalismo da hereditariedade que é toda a sua razão de ser. O mal paterno que aflige o seu herói e cujas manifestações vêm obcecando a mãe sobrevivente como um cortejo de espectros a se materializar em cena, tem perdido muito do seu mistério e, principalmente, de sua intangibilidade. (2/9/1938)

Além de Cécile Sorel, Jean Marchat e Rachel Berendt (que trazia no elenco Henriette Morineau, tornada mais tarde colaboradora das mais preciosas do nosso teatro) e uma companhia francesa de operetas, esteve em São Paulo, em 1938, um conjunto moderno, o Théâtre des Quatre Saisons.[2] No repertório, *Jean de la Lune*, *Y'avait un prisonnier*, *Knock*, *Nationale 6*. Estavam no elenco Jean Dasté e Svetlana Pitoeff, e Alfredo Mesquita, no seu comentário, observa que a companhia

---

[2] Le Théâtre des Quatre Saisons foi um grupo muito próximo ainda dos ensinamentos de Jacques Copeau a respeito da popularização e difusão teatrais. No elenco estavam Jean Dasté e Svletana Pitoeff. Svletana era filha de Ludmilla e Georges Pitoeff, figuras históricas na criação do teatro moderno. Jean Dasté, discípulo de Copeau, será mais tarde um pioneiro dos movimentos de descentralização do teatro na França, atuando na periferia de Paris. Por trinta anos, trabalhou junto aos mineiros, dirigindo o célebre grupo Comédie de Saint Étienne.

> [...] não traz à frente o nome de uma grande estrela, de uma celebridade mundial. Seu conjunto é, porém, homogêneo, igualado. Estamos habituados justamente ao contrário: um grande nome que só serve para atrair o público, rodeado de um conjunto dos mais secundários. [...] A sua maneira moderna vai, talvez, assustar a nossa platéia, um tanto retardatária em matéria teatral. [...] Seu fim [do grupo] é outro. Para essa *troupe*, como para nós, o que mais vale no teatro é a peça em si, o seu sentido, a sua forma e, finalmente, a interpretação dada pelos atores. (22/5/1938)

Uma prova da melancólica presença do Serviço Nacional de Teatro, durante a ditadura (a temporada é de 1939) está na montagem de *Mauá*, de Castelo Branco de Almeida, levada por Delorges Caminha, que havia feito um espetáculo "encantador" com *Yayá boneca*, de Ernâni Fornari. Tendo entre os espectadores o interventor de São Paulo, altas autoridades e descendentes do Visconde de Mauá, estréia a peça, cuja trama é a seguinte:

> [...] um moço que, a um diploma de bacharel e às graças do pai milionário, prefere dedicar-se ao comércio, não com o fim único de fazer fortuna, mas por vocação, por patriotismo. Tão inteligente, idealista e empreendedor, que chega a ser comparado ao grande brasileiro Visconde de Mauá, esse moço empenha-se sozinho numa campanha de alta significação nacionalista, qual a de vender em sua casa comercial exclusivamente produtos do nosso país, fazendo ao mesmo tempo a sua propaganda e valorizando-os aos olhos do consumidor. [...] (10/5/1939)

Os dramas históricos continuam em moda: Delorges interpreta ainda *Tiradentes*, de Viriato Correia, tendo no elenco Itália Fausta; Dulcina encena *No tempo antigo*, de Antônio Guimarães (a ação transcorre no Segundo Império); e Jaime Costa apresenta *Carlota Joaquina*, de Raimundo de Magalhães Júnior, fazendo Ítala Ferreira o papel-título, em substituição a Heloísa Helena. Os cenários são de J. Binot e a encenação coube a Eduardo Vieira. Diz o crítico do *Estado*:

> Jaime Costa apresentou um excelente dom João VI, composto com bastante escrúpulo artístico e gestos e atitudes, mas cuja apresentação mate-

> rial ainda é passível de maior apuro, para traduzir melhor o tipo do governante de fecunda bonomia [...]. Não estamos, de fato, diante de uma reconstituição mais ou menos exata, mas há no tema e seu tratamento efeitos bastante sugestivos, alguns inutilizados, é certo, pela demasiada preocupação empolada do diálogo, e, pior ainda, pela interpretação declamatória de alguns artistas. (30/12/1939)

Dulcina quebra essa linha com *Grã-fina*, de Paulo Magalhães, criticada pela "comicidade rude". Procópio leva *Maria Cachucha*, de Joraci Camargo, interpretada "excelentemente por Hortênsia Santos", e "que agrada pela originalidade do entrecho, pela vivacidade dos diálogos e principalmente pela expressão simbólica de suas principais personagens" (2/9/1939).

SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

O clima de nervosismo provocado pela deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939, de que o Brasil só participará mais tarde, não parece ter atingido o teatro.

Entusiasmados com o êxito e a repercussão de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, pelo Teatro do Estudante, no Rio, Georges Raeders e um grupo de universitários apresentaram, em São Paulo, *Noite de reis*, também de Shakespeare (o espetáculo visitou o Rio, a convite do conjunto carioca). O elenco se compõe de nomes conhecidos depois em outros campos: José Tancredi, Valter Wey, Luís Contier, José Cretella Júnior, Nicolau Zariff, Waldemar Wey, Norma Caixe, Ivone Galvão Soares, Sônia Toledo Piza. Foi o seguinte o comentário:

> Mereceram todos longos e calorosos aplausos da platéia – que soube corresponder, com entusiasmo, ao nobre esforço desenvolvido pelos alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no sentido de elevar o gosto do nosso público, com peças de real valor já consagradas.
>
> (24/11/1939)

Alfredo Mesquita ofereceu, de sua autoria, *D. Branca*, mais um de seus espetáculos que eram "surpreendentes festas de cores e de sons". No elenco, Christiane Lacerda Soares, Lígia Guimarães, Irene de Bojano, Marina Freire

Franco, Décio de Almeida Prado e Abílio Pereira de Almeida. Música do maestro Sousa Lima. Disse a crítica:

> Raras vezes terá tido o nosso público ocasião de assistir a um espetáculo dessa natureza, em que tão harmoniosamente se combinam o diálogo, a música, a dança, destacando-se cada parte com um brilho todo próprio e contribuindo para o êxito absoluto da peça. (17/12/1939)

O teatro estrangeiro concorreu com a italiana Maria Melato e a portuguesa Amélia Rei Colaço. A primeira levou *A filha de Iório*, *Anfisa* e um Bataille (*Marcha nupcial*). Amélia Rei Colaço, trazendo a brasileira Lucília Simões e mais Villaret e Robles Monteiro, apresentou *Romance*, de Edward Sheldon; *Isabel da Inglaterra*, de Josset; *Frei Luís de Sousa*, de Garrett (sob o patrocínio do Departamento de Cultura); e *Autos de Gil Vicente*, o espetáculo mais bem recebido. *Todo mundo e ninguém* chegou a ser bisado:

> Não se sabia o que mais admirar, se a influência do criador do teatro português como curiosidade da Renascença e inquietações que ainda de todo não morreram, ou a desenvoltura com que se houveram Amélia, Lucília, João Villaret, Raul de Carvalho, Augusto de Figueiredo. (julho de 1939)

Amélia Rei Colaço encenou ainda, juntamente com *Um judeu*, de Raimundo Magalhães Júnior, *Scheherazada*, de Guilherme de Almeida. Esse "momento teatral em verso" fora premiado, em 1919, pela Academia Brasileira de Letras, com uma menção honrosa. Diz o crítico do *Estado*:

> [...] pelos seus primorosos versos, modernos uns, clássicos outros, mas todos finos e lapidares, esse momento teatral em verso, que coloca o espetáculo num ambiente de magia, pela sua exótica e contagiante originalidade, constituiu motivo de indiscutível prazer para todos quantos compareceram ao Teatro Santana. (26/7/1939)

Não se pode afirmar que, em 1939, os preços de teatro fossem muito altos, em relação aos de cinema: enquanto o Cinema Metro cobrava 3,5 mil-réis em vesperal e 4,5 mil-réis à noite, uma poltrona, nos espetáculos de Procópio e Delorges, custava 6,9 mil-réis.

O teatro produzido profissionalmente em São Paulo, em 1940, tem os mesmos nomes de antes: Sebastião Arruda, Nino Nello e João Rios. Arruda já se exibe num pavilhão e seu repertório agora é também dramático: *A mãe dos escravos*, *Sétimo céu* e *A rosa do adro*. Às vezes, ele volta ao seu gênero, como em *Alma sertaneja*, que acompanhava um espetáculo de luta livre. Nino Nello tem público numeroso, ora no Colombo, ora no Teatro Popular, situado na rua Martins Tenório, na Lapa. *O cordão* foi levado por ele, durante o Carnaval, com o *slogan*: "Brilhante peça carnavalesca de Artur Azevedo". E João Rios apresentou, sob o patrocínio do SNT, *Deus lhe pague*, seguido de um ato variado que se denominava *Balangandãs João Rios*.

Uma curiosa *A dama das camélias* comprova o gosto de Renato Viana, cuja companhia é premiada pelo Ministério da Educação. O texto baseia-se em Dumas, "mas sobretudo em Jules Jamin, Jules Marsan e Freud". Diz o crítico do *Estado* que o autor

> [...] suprimiu, acrescentou, modificou e ainda adotou como motivo central do entrecho uma personagem que, no romance de Dumas Filho, é simplesmente acidental e sem grande importância: a estranha e doentia paixão do velho Duque pela "Dama das Camélias". Assim, os amores entre Margarida Gauthier e Armando ficaram relegados para plano secundário, figurando na peça somente por meio de citações. (15/5/1940)

Cirene Tostes e Maria Caetana fazem parte do elenco, encarregando-se Osvaldo Sampaio dos cenários.

Foi em 1940 que Procópio, juntamente com Paulo Porto e Aimée (Lemos), vencedora, há alguns anos, de um concurso promovido por Dulcina "à procura de uma atriz", representou *O avarento*, de Molière. Frisa o ator que está iniciando uma série de "sensacionais espetáculos de arte, cultura e *bom humor*, e realizando uma importante criação que empolga e faz rir pelo realismo absoluto" (6/11/1940). Seu repertório compõe-se ainda de *O burro* e *O anjo da meia-noite*, de Joraci Camargo, uma comédia húngara (*A vida começa aos quarenta*), e *O badejo*, de Artur Azevedo ("fino trabalho de Procópio e seus colegas").

Um *Vieux Colombier* pouco ortodoxo, Isa Rodrigues (com o elenco do Teatro Apolo do Rio), Alda Garrido, Mesquitinha, *Follies de Paris*, Companhia Israelita de Teatro Musicado, os Piccoli e Clara Weiss completam o panorama de 1940. Flers e Caillavet, e Bernstein, intercalados pelo Claudel de *L'Annonce faite à Marie* (com Rachel Berendt) e o Molière de *Les femmes savantes* formam o repertório do *Vieux Colombier*, dirigido por René Rocher e elogiado pelo crítico: "Espetáculos em tudo primorosos – quer na montagem, quer na interpretação".

Levantou-se pela primeira vez, nesse ano, o problema da censura ideológica: "A Divisão de Cinema e Teatro, atualmente no seu trabalho, está estudando a forma de instalação, nos estados, de seus serviços". E prossegue a nota: "Os artistas nacionais não deixarão que elementos inescrupulosos espalhem, por processos os mais sutis, doutrina ou princípios contrários a nossa índole e educação." (23/4/1940)

REVELA-SE CACILDA BECKER

A temporada de Raul Roulien, no Teatro Boa Vista, a partir de outubro de 1941, guarda um significado sentimental incomum, porque revelou Cacilda Becker no profissionalismo. Sua apresentação teve um feitio divertido (além de mentiroso). À frente do elenco de Roulien estavam duas figuras "de projeção na sociedade carioca: Laura Suarez e Cacilda Becker". Elas

> [...] são figuras que não se confundem. Ambas possuem apreciável cultura geral, falam diversos idiomas e com propósitos artísticos viajaram os maiores países da Europa e demoradamente permaneceram na América do Norte. Ambas também primam pelo bem vestir, ostentando em cada peça trajes confeccionados sob figurinos especialmente desenhados para elas.
> (20/9/1941)

O ex-ator de Hollywood lançou seu "aristocrático elenco" em *Prometo ser infiel* (*Accidalia*), de Dario Niccodemi, "espetáculo alegre e divertido do começo ao fim". Sobre o elenco, pronuncia-se o crítico do *Estado*:

> A figura principal, o jovem filósofo, é encarnada por Roulien. Apesar das dificuldades que essa personagem oferece, quase permanentemente em cena, dialogando e expondo duas teorias sérias numa linguagem simples e entremeada de humorismo, o brilhante ator patrício conduziu-se magnificamente, fazendo jus aos calorosos aplausos que a assistência lhe dispensou. O primeiro papel feminino coube a Laura Suarez, figura insinuante e muito graciosa, e que sem dúvida possui excelentes predicados artísticos. Outra atriz interessante que nos traz Roulien é Cacilda Becker, também inteligente, jovem e de agradável presença em cena. (4/10/1941)

A crítica de *Garçom*, de Alfred Savoir, não se refere a Cacilda, mas em *Trio em lá menor*, de Raimundo Magalhães Júnior, consideram-na elemento de destaque e "ainda uma esperança", embora possua qualidades apreciáveis. Quem aparece aí é Laura Suarez, "notável atriz". Já em

> [...] *Alguns abaixo de zero*, de Machado de Oliveira, Roulien apresenta uma ótima figura de apaixonado sincero, quer na dialogação, quer no fox-canção de sua autoria: *Pé ante pé, o amor entrou na minha vida*, brilhando com ele Cacilda Becker, que compôs com muita exatidão sentimental e cênica o papel da noiva que pela força das circunstâncias transfere o seu amor. (22/11/1941)

Dentro da moda (ou do incentivo oficial ao "nacionalismo"), Roulien apresentou *Coração*, de sua autoria:

> Não é um trabalho de reconstituição histórica, nem muito menos de uma tese de grande alcance social, e sim uma filigrana de bem observadas ações e reações situadas no perturbado ambiente que precedeu e seguiu a queda da Monarquia brasileira. (5/12/1941)

Diana eu te amo, de Alberto de Castro, vale algumas linhas mais para Cacilda: "Cacilda Becker, num papel forçosamente limitado, obteve dele excelentes efeitos, tirando sua interpretação da surdina e da penumbra nas quais a encerra o texto" (13/12/1941). Segue-se à apresentação um ato variado (era festa artística de Roulien), com canções, por Laura Suarez, e números de balé, por Cacilda Becker.

No dia 21 de dezembro, um anúncio: "Cacilda Becker, revelação da temporada de Roulien, fará hoje seu Festival, com a representação de *Trio em lá menor* e um ato de variedades. O Festival de Cacilda é em homenagem à Casa Rádio Luz Ltda.".

Procópio, num esforço cultural, lança mão, em 1941, de mais um Molière (*Médico à força*) e de Goldoni (*Um golpe errado*), sem esquecer contudo o propósito da maioria das companhias que faziam teatro profissional: "RIR!RIR!RIR", que por hábito era colocado nos cartazes. Dulcina apresenta *Sinhá moça chorou*, de Ernâni Fornari, uma página "pinturesca" da Revolução dos Farrapos, que exalta a figura de Garibaldi. Pela primeira vez em São Paulo, não haverá espetáculos às segundas-feiras. Lê-se no anúncio: "iniciativa de Dulcina e Odilon em prol do Descanso Semanal do Artista no Brasil" (1/1/1941). No final do ano, Dulcina obtém um grande sucesso de crítica com *Nunca me deixarás*, de Margareth Kennedy. Finalmente, a 30 de dezembro, anuncia *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, o espetáculo de maior sensação de sua temporada. Jaime Costa, além de *Nossa gente é assim*, de Melo Nóbrega, leva um sucesso carioca (280 representações): *A pensão de dona Estela*, do paulista Gastão Barroso. Sobre a montagem, diz a crítica:

> O espetáculo mais divertido que se possa imaginar, descreve um ambiente e a vida quotidiana, comuns a uma pensão familiar, na qual reuniu uma galeria de tipos, que embora curiosos, são figuras normais, com idéias e hábitos muito correntes em nossos dias [...]. A peça foi escrita com o objetivo de fazer rir e quem assiste a esse espetáculo ri de verdade.
> (4/10/1941)

Luís Iglésias e Eva Todor fazem um repertório baseado na "graciosidade" de sua primeira figura. Ele é geralmente formado por peças húngaras e comédias de Iglésias. Manuel Pêra e Rodolfo Mayer estão no elenco de *Chuvas de verão*, de Iglésias.

VISITA DE JOUVET

Jouvet, que se refugiara da guerra na América do Sul, apresentou-se pela primeira vez em São Paulo, na temporada de 1941. *École de femmes*, de Molière; *Dr. Knock*, de Jules Romains; *Ondine* e *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux, entusiasmam os aficionados de teatro. A crítica reconhece que a Companhia, cuja primeira atriz é Madeleine Ozeray, "apresenta um trabalho à altura do renome de que vem precedida". Como Knock,

> [...] o brilhante ator tem uma criação artística insuperável. Tem-se a impressão de ver no palco o verdadeiro tipo imaginado pelo autor: um doutor vivo, autêntico, imponente, compenetrado, argumentador, irresistível, vencedor, aclamado, glorificado. Na caracterização, nas atitudes, nos gestos, ele convence, empolga. Do começo ao fim da peça a sua interpretação é uma seqüência perfeita de naturalidade e equilíbrio. (30/7/1941)

Em vesperal, o Departamento de Cultura patrocina *La jalousie du Barbouillé*, de Molière, e *La folle journée*, de Émile Mazaud. Também fez parte do programa *La coupe enchantée*.

Os estudantes esboçam, também em São Paulo, um movimento teatral. Em outubro há um anúncio, apresentando ao público uma Escola Dramática do Teatro Municipal, que fará representar, por universitários, autos de Gil Vicente e uma peça de Sacha Guitry...

Em novembro, sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro, o Centro Acadêmico Osvaldo Cruz promove a encenação de *Minas de prata*, libreto de R. dos Prazeres, João Pereira e Otávio Rangel, adaptado do romance de José de Alencar, com música do maestro Martinez Grau, tendo entre os intérpretes Carlos Falbo, Iara de Aguiar, Iolanda e Renata Fronzi. Cesare Fronzi, Italo Izzo e Vaslav Veltchek colaboram na encenação.

Em 1942, Jouvet retorna a São Paulo, com um novo repertório preparado no Rio, que ele acrescentaria ao anterior, em suas excursões pela América Latina: *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset; *L'Apollon de Marsac*, *Tessa* e *Judith*, de Giraudoux; *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel; *Leopold le bien-aimé*, de Jean Sarment; *Le médecin malgré lui*, de Molière; *L'Occasion*, de Prosper Merimée; e um recital de poesias. Impressionante número de espetáculos num só ano, sugerindo, além do talento, uma inacreditável capacidade de trabalho do grande animador do teatro francês. Todas as críticas enaltecem o grupo. Artigos são escritos, a respeito do teatro, da França e finalmente sobre "essa escola ambulante da mais fina cultura, ora com sua tenda armada nesse nosso planalto", como disse Guilherme de Almeida, apresentando o recital poético.

CARTAZES MÚLTIPLOS

Mil novecentos e quarenta e dois é um ano de muitas apresentações: Procópio, Dulcina, Iracema de Alencar, Manuel Pêra, Alda Garrido, Eva, Vicente Celestino, Gilda de Abreu e Joraci Camargo. De São Paulo, Nino Nello é a figura incansável, procurando sempre o seu público. Se está no Brás, a peça é *Pepino, o verdureiro*. Se vai ao Belém, monta *O louco de Belém*. No Teatro Glória ele apresenta seu grande sucesso: *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, de João Batista de Almeida. Em dezembro, estando já o Brasil em "estado de beligerância, com a Alemanha e a Itália", Nino Nello apresenta, de sua autoria, *Quebrou o eixo*, anunciada como revista de crítica política!

Em janeiro de 1942 Procópio apresenta sua filha Bibi Ferreira como "a maior revelação do teatro nacional", em *O inimigo das mulheres*, de Goldoni. Diz a crítica:

> O desempenho foi francamente superior ao tema e ao seu desenvolvimento, pois o papel dominante teve da parte de Bibi Ferreira uma interpretação do mais apurado quilate. Simpática e elegante, ao mesmo tempo plástica e justa numa extensa escala de variados matizes, ela é realmente uma excelente artista, de ótima afirmação e que tem à sua frente um grande conjunto de possibilidades, desde que não caia no sistema tão comum aos nossos melhores elementos de primeiro plano, de formular e repetir um processo de representar. A seu lado foi também aplaudido e admirado Procópio Ferreira, na parte principal masculina – compondo uma figura de misógino que aos poucos se torna um apaixonado como qualquer outro. (3/1/1942)

Como o espetáculo é pequeno, segue-se a ele um "lindo ato de canções", por Bibi, e monólogos, por Procópio.

Em novembro, agora sem Bibi, Procópio lança *Pé de cabra*, de Dias Gomes, que reapareceria quase vinte anos depois com *O pagador de promessas*. Afirma o crítico do *Estado* que, em *Pé de cabra*,

> [...] o autor desenha uma curiosa figura de sentenciado que ironiza a vida, na prisão e fora dela, movendo-se em situações verossímeis realçadas por um diálogo sempre movimentado e convincente, muitas vezes brilhante. Procópio encarnou de modo muito expressivo e convincente o presidiário filósofo [...]. Foi enfim um ótimo espetáculo que assinala excelente início de temporada. (3/11/1942)

Dulcina passa de *Vivo a minha vida* (*Do mundo nada se leva*, de Moss Hart e Kaufman) e *Sinhá moça chorou*, de Fornari, a *Pigmalião*, de Bernard Shaw, traduzido por Miroel Silveira. Provavelmente por necessidade comercial, ela vacila em seu repertório, misturando ainda *Tovaritch*, *As solteironas dos chapéus verdes* e *O último Lord*, com Shaw e Somerset Maugham, agora em plena moda. E tanto ela quanto Procópio apresentam cartazes diferentes, em vesperal e à noite.

Iracema de Alencar e Manuel Pêra fazem uma temporada sem novidades: *A felicidade pode esperar*, de Eurico Silva; *Feia*, de Paulo Magalhães (já interpretada por Eva); e *Berenice*, verdadeiro cavalo de batalha da atriz. A propaganda diz que é o melhor elenco de comédia do teatro nacional escolhido para realizar uma "*tournée* sul-americana de boa vizinhança" (25/2/1942).

Nota-se uma divisão de público (aliás bem grande, de ambos os lados): o de Procópio, Dulcina e Eva (intermediária entre as duas correntes) e o dos espetáculos levados no Cassino Antártica, apreciador das operetas ou das canções *encenadas* de Vicente Celestino (as músicas do cantor apresentam histórias incríveis): *Mestiça*, *O ébrio*, *Ouvindo-te*, *Aleluia* ou *A viúva alegre*. Muitas vezes quem ocupa essa sala é Alda Garrido, muito elogiada pela crítica em *Guerra ao casamento*, de Eurico Silva:

> Alda enquadra-se bem no papel de fazendeira que vem à capital desfazer agravos, agindo com plasticidade e desembaraço, nas mais diversas situações, não só fazendo apreciar seu primeiro trabalho de comédia, mas até criando interesse por outras futuras personalizações. Mostrou possuir dotes de boa improvisação cênica, que talvez possam parecer desconcertantes, a princípio, mas têm sabor de uma técnica diferente, positivamente bem aceita pela maioria do público. (7/3/1942)

Eva e Joraci Camargo também estiveram em São Paulo. A primeira, apresentando os originais costumeiros, mais *Colégio interno*, que mereceu elogios:

> Não é possível fazer idéia sequer aproximada, pelo simples relato de sua fabulação, de quanto é fina e brilhante, e ao mesmo tempo profunda, a peça *Colégio interno*, de Ladislau Feodor. [...] Eva Todor vive com muita graça, mas também com impressiva dramaticidade, o papel da mocinha.
> (22/3/1942)

Joraci interpreta um repertório de peças suas: *O sábio*, *Mania de grandeza* ("unicamente para rir!"), *O homem que voltou da posteridade*, *Chefe de família* e *Deus lhe pague*, em que dizem ter seu melhor papel na temporada. Acompanha-o Aimée.

Mil novecentos e quarenta e dois foi também o ano das *Paixões de Cristo*. Houve nele seis encenações do gênero, no período da Semana Santa. No Cassino, Jesus é interpretado por Manuel Durães, a Virgem Maria por Laís

Diniz, e São João por Edite de Morais (com cenários de Rômulo Lombardi e adereços de Ernâni Dias, do Rio). No Odeon, Teixeira Pinto vive Cristo, enquanto Iracema de Alencar, Nossa Senhora. No Brás Politeama, o espetáculo tem a participação de Rodolfo Arena, "o maior galã do teatro nacional". Anunciam também a *Paixão* o Teatro Colombo e os circos Piolim e Alcebíades.

Ainda em 1942, o preço dos cinemas e dos teatros não diverge muito. Procópio e Bibi cobram, no Avenida, 6,9 mil-réis pelas poltronas e balcões (5,5 mil-réis pelos balcões de segunda), enquanto o preço da platéia do Ópera, cinema de grande categoria, era 5 mil-réis (balcão, 4 mil-réis e balcão de segunda, 3,5 mil-réis).

AMADORISMO PRECURSOR

Em 12 de agosto de 1943, *O Estado* publica uma nota sobre a reorganização do Grupo de Teatro Experimental, dirigido artisticamente por Alfredo Mesquita, e em 21 de outubro surge um comentário sobre o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado. Esses conjuntos e mais os English Players, dirigidos por Eagling, e os Artistas Amadores, dirigidos por Madalena Nicol, estariam na base do Teatro Brasileiro de Comédia, criado em 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari.

É a seguinte a nota sobre a reorganização do GTE:

> Várias tentativas têm sido feitas entre nós, nos meios intelectuais que se interessam pelos problemas do teatro, para a organização de grupos amadores estudiosos, que possam insuflar ao teatro nacional um novo sopro de vida e interesse, que lhe permita tomar o desenvolvimento que merece. Ultimamente essas tentativas parecem vir ganhando vulto, devendo ser assinalado o empreendimento dos universitários de São Paulo, que após constituir o Teatro Universitário e o ensaiarem por longo tempo, estão agora visitando as principais cidades do interior paulista, apresentando um conjunto de três pequenas peças, duas antigas e uma moderna. Um outro conjunto que de há algum tempo vinha se esforçando para adquirir forma e apresentar-se em público, anuncia agora a conclusão de seus preparativos para o início do programa que traçou. Trata-se do Grupo de Teatro Experimental, que anteriormente representou *O soldado de chocolate*, de Bernard Shaw, e *À quoi rêvent les jeunes filles*, de Alfred de Musset. O GTE vem de se constituir formalmente, tendo a srta. Irene

Smallbones como Presidente de Honra, o sr. Décio de Almeida Prado como Presidente, Carlos Lacerda, como Vice-Presidente, José Eduardo Fernandes, como Secretário, Nélson Barcelos, como Tesoureiro, e Alfredo Mesquita, como Diretor Artístico.

O intento do grupo é

> [...] contribuir para a formação de um teatro nacional, que seja nacional tanto nas peças e nos autores, como nos atores e cenógrafos, educando para isso o gosto do público. Nesse sentido procurará incentivar o aparecimento de teatrólogos nacionais. Enquanto não houver para serem representadas boas peças de autores nacionais, serão levadas peças estrangeiras, em traduções cuidadosas e de preferência escolhidas entre aquelas que não integrem o repertório das companhias profissionais de teatro.

Talvez por causa da montagem anterior de Musset, no original, o anúncio de *A sombra do mal*, de Lenormand, para 3 de setembro, no Municipal, frise que *o espetáculo será em português.*

Sob a direção de Alfredo Mesquita, *A sombra do mal* tinha cenários e vestuários de Clóvis Graciano, coreografia de Chinita Ullmann, ritmos negros de Dinorá de Carvalho e, no elenco, Abílio Pereira de Almeida, Peter Prado, Rodolfo Nanni, Paulo R. de Magalhães, José de Barros Pinto, Paulo Mesquita Mendonça, Carlos Vergueiro, Marina Freire e Mercês da Silva Telles.

Quanto ao Grupo Universitário de Teatro, afirma a nota:

> [...] é bem uma *expressão do movimento que ora atravessamos*, pois foi fundado com o propósito de colaborar na obra magnífica dos Fundos Universitários de Pesquisa para a Defesa Nacional e, paralelamente, constituir um centro permanente de interesse pelo teatro, renovando-lhe o repertório e envolvendo-o no espírito universitário. (21/10/1943)

Formam o grupo Décio de Almeida Prado, Valter Wey e Clóvis Graciano. A montagem está a cargo de Rossetti e Molina; o vestuário, Lourdes Santos Machado; execução, Ilse e Zilica; acessórios, Ruth de Almeida Prado; e ponto, Rui Coelho. Figuram no elenco Cacilda Becker, Irene de Bojano, Augusto Fisal, Caio Eduardo Caiubi, Carlos Falbo, Douglas Michalany, Gastão Gorenstein, Sônia Coelho, Hamílton Ferreira, Luciano Centofant, Salim Belfort, Tito Fleury e Waldemar Wey.

O espetáculo apresentado constava de três peças: *Auto da barca*, de Gil Vicente; *Os irmãos das almas*, de Martins Pena; e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Sob o título "Uma experiência de teatro", Neme fala de sua peça:

> Tentei uma comedinha de teatro popular, embora não popularesco. Ou por isso mesmo. De nada me adiantaria – e ao público muito menos – que houvesse na peça um personagem dizendo coisas engraçadíssimas e fazendo gestos maliciosos, e dando uns passinhos de palhaço de circo. Nisso a gente acharia graça e riria muito, bem que sei. Mas, porém, de que adiantaria? Para mim nada. E para o público, menos ainda. (23/10/1943)

O comentário do *Estado* foi favorável a toda a montagem:

> O desempenho agradou sobremaneira. Esse conjunto de amadores não levou a comparações, não fez lembrar outros conjuntos. Ao contrário, impôs-se pelo seu valor intrínseco, agradou integralmente pelas suas características próprias, suficientes por si mesmas, por aceitação incondicional. Qual a causa? Sem dúvida, a presença daquelas qualidades indispensáveis aos conjuntos: coesão, cuidado de direção e de atuação, equilíbrio de valores e harmonia dos elementos [...]. Entusiásticos aplausos. (21/10/1943)

Provavelmente, o testemunho mais autorizado sobre o espetáculo coube a Oswald de Andrade, que fora crítico do *Diário Popular*, por volta da primeira década deste século e que já havia escrito *O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*, divulgados apenas em livro. No artigo intitulado *Diante de Gil Vicente*, escreveu Oswald:

> Os chato-boys estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, e sua paixão vocacional, talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar, desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento, aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. O sr. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela jovem *troupe* universitária, ficaram credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu. E São Paulo conhece grandes coisas. Viu *Édipo* de Gustavo

> Salvini, como viu todo o modernismo de Bragaglia, viu Ibsen, as realizações telúricas do teatro popular de Giovanni Grasso e as experiências de Lugné Poe. Viu a Duse e viu Emma Gramatica. E chegou a levar nas mãos o carro vitorioso de Sarah Bernhardt. Em matéria de teatro nacional não viu muito. Apenas as tentativas de Álvaro Moreira e de Joraci Camargo inquietaram um pouco a nossa platéia [...]. (6/11/1943)

Enquanto se processava a renovação do GTE e do GUT, o teatro profissional vindo do Rio prossegue com seus altos e baixos. Se Procópio iniciou a temporada de 1943 com *O vendedor de ilusões*, anunciando: "Comece o ano rindo! O riso é a saúde da alma", interpretou de novo *O avarento*, de Molière, um de seus maiores desempenhos. O problema era menos de atores e mesmo de dramaturgos, mas de uma nova mentalidade, instalada desde as últimas décadas do século XIX no teatro de arte europeu e que o profissionalismo brasileiro timbrava em desconhecer: a criada pela presença unificadora do encenador. Os amadores e universitários paulistas ensaiavam, se não por meio do aprendizado em escola especializada, ao menos através dos esforços da inteligência e da cultura, o ingresso no reinado do encenador.

ÊXITOS PROFISSIONAIS

A crítica foi muito favorável a várias montagens profissionais em 1943. Dulcina em *A mulher inatingível*, de Somerset Maugham ("pelo conteúdo e pelo alcance, excede os limites do teatro por sessões, cujos espectadores em regra preferem rir a sorrir, impressionando-se muito mais com os efeitos fortes da ação do que com as sutilezas da análise"); Procópio em *Gente honesta*, de Amaral Gurgel, *O demônio familiar*, de Alencar, e *O avarento* ("uma das mais admiráveis e perfeitas criações de sua carreira de ator"). Jaime Costa leva *O homem que chutou a consciência*, de J. Rui, cuja fixação de um jornalista como tipo falido na vida é contestada pela falsidade. O autor contrasta-o com o filho, "um futebolista inculto que desfruta a glória e os proventos do herói nacional" (4/9/1943). Nesse ano, até Palmeirim tentou o seu Goldoni: *Pedimos a paz*, dando destaque no anúncio ao local da ação, Sicília (certamente evocando o desembarque das tropas aliadas).

A Companhia Nino Nello, em temporada de um mês no Boa Vista, recebe boa crítica:

> Esse conjunto que tem como diretor o conhecido escritor Jean Cocquelin (pseudônimo de Aristides De Basile) e figura principal o apreciado ator cômico que lhe dá o nome, vem de obter sucessivos êxitos nos bairros da capital, pois é insuperável no gênero de espetáculos de sua especialidade. O seu repertório não tem expressão como arte teatral, mas se compõe exclusivamente de originais destinados a provocar hilaridade, tanto pelas situações armadas com esse objetivo, como pelo feitio caricatural dos personagens. Na temporada que iniciou ontem no Boa Vista, Nino Nello representará somente peças desse gênero, mas que tenham também caráter típico local. *Imigrante*, escolhida para espetáculo de estréia, é uma caricatura cênica de tipos e costumes de bairros de nossa capital. Representada anteriormente com o título de *D. Gaetano Mangiaferro*, o seu extraordinário sucesso de comicidade vem se repetindo há vários anos. É que Nino Nello é o criador de tipos como esse D. Gaetano – humilde, ingênuo, simpático, mas irresistivelmente hilariante. (5/6/1943)

Canção da saudade, peça de costumes paulistas, e *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser* foram apresentadas depois. E, no ano seguinte, além de lançar o ator Mazzaropi, que tanto sucesso popular viria a ter no cinema, Nino Nello leva *Pé rapado*, peça do gaúcho Arnold Coimbra, que "explora as idéias sociais da época" (2/6/1944).

A TEMPORADA DE OS COMEDIANTES

O acontecimento de 1944 foi a vinda a São Paulo do grupo amador Os Comediantes, do Rio de Janeiro, que está na origem da renovação teatral em todo o país. O conjunto, sobretudo com a estréia de *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues, em 28 de dezembro de 1943, havia não só lançado as bases de uma nova dramaturgia mas também de uma encenação em moldes antes desconhecidos, sob a responsabilidade de Ziembinski. No Municipal de São Paulo, o grupo iniciou sua temporada em junho, com *Um capricho*, de Musset, e *Escola de maridos*, de Molière. A cenografia é, respectivamente, de Agostinho Olavo e de Santa Rosa, e os *efeitos de luz* pertencem a John Reichemheim. No elenco, Nadir Braga, Álvaro Alberto, Dalmo Gaspar, Stela Perry, José Graça, Nélson Vaz, Auristela Araújo, Carlos Perry, Expedito Porto, Isaac Pascoal, Darci Reis. Direção de Adacto Filho.

A estréia é qualificada de brilhante, mas o espetáculo seguinte, *Peleás e Melisanda*, de Maeterlinck, mereceu reparos:

> Sensíveis desacertos na distribuição dos papéis, somando-se a uma técnica de representar cujo excessivo simbolismo o torna inacessível à quase totalidade do público, fizeram com que este gostasse muito mais dos cenários e figurinos de Santa Rosa, dos efeitos de luz de Ziembinski e do som de J. Reichemheim do que da própria dramatização dos artistas, a qual, sem ter sido positivamente errada, esteve em grande parte, porém, bastante incompleta. (27/6/1944)

A ficha técnica de *Peleás* incluía ainda a tradução de Cecília Meireles, a direção de Ziembinski e o desempenho de Mary Cardoso, Carlos Melo, Oswaldo Loureiro, Nélson Vaz, Virgínia S. Neto, Antônio de Campos, Álvaro Alberto e do próprio Ziembinski.

Vestido de noiva, terceiro lançamento da temporada, faz o crítico do *Estado* (que se identificava pelas iniciais A.R.N.) escrever, no início, que "o tema nela desenvolvido por Nélson Rodrigues não é inteiramente novo, pois expõe o caso de uma moça que, devido a um acidente de rua, chega à mesa de operação em estado de choque, sendo vítima de uma série de alucinações". Mas a conclusão é de que se trata "de um trabalho com grande alcance cultural, exigindo do público uma receptividade que não é freqüente, nem fácil. Espectadores, em grande parte elementos dos nossos meios literários e artísticos, de pronto apreenderam o real sentido da peça". Sob a direção de Ziembinski e com cenários de Santa Rosa, a distribuição dos papéis era a seguinte: Alaíde (Lina Grey); Clessy (Auristela Araújo); Lúcia (Stela Perry); Homem Inatual (Armando Couto); Mãe de Alaíde (Maria Barreto Leite); D. Laura (Leontina Knesse); Médico (Brutus Pedreira).

DE NOVO O GTE

Em novembro, o Grupo de Teatro Experimental levou *Fora da barra*, de Sutton Vane. A crítica de Lourival Gomes Machado diz que a direção de Alfredo Mesquita

> [...] encontrou oportunidade para demonstrar sua habilidade e seu controle de cena e os atores para, mais à vontade, compor seus tipos sem a

> perseguição de rubricas impositivas ou o fantasma de uma interpretação tradicional. [...] Dos amadores depende muita coisa, se não mesmo quase tudo, na reconstrução do nosso teatro, terrivelmente comprometido por uma desgraçadíssima tradição de teatro comercial. (29/11/1944)

Sobre *Heffman*, sua peça apresentada a seguir, Alfredo Mesquita diz: "Esta minha peça não é uma comédia ligeira e divertida. É uma peça séria em que tento expor minha maneira de ver a mocidade de hoje, mocidade destes tempos difíceis e sombrios que a humanidade atravessa. Mocidade pela qual sinto grande simpatia, na qual tenho grande confiança" (3/12/1944). Formam o elenco: Genoveva Faria de Freitas, Ifigênia Faria de Freitas, Lígia Fagundes (Telles), Paulo Mendonça, Ruy Mesquita (atual diretor de *O Estado de S. Paulo*), Marina Freire, Lila Ipólito, Jean Meyer e Lala Ipólito. A crítica de Lourival Gomes Machado não é, porém, favorável ao texto:

> Decididamente a orientação, a homogeneidade e a boa direção são os principais caracteres desse grupo de moços, que se propuseram a melhorar, com a parcela de sua contribuição desinteressada, a cena nacional [...]. Numa palavra: tudo excelente, menos a peça. Por que não encenar *A esperança da família*, ótima peça de Alfredo Mesquita? (1/12/1944)

Comprometem o texto, de acordo com o crítico, o "desejo do símbolo e da mensagem". Talvez porque as mensagens se tornassem, posteriormente, mais diretas e de um sentido político inequívoco, esse problema não chama a atenção numa leitura atual, que valoriza, ao contrário, o texto. *Heffman* agrada, entre outros motivos, pelo dramático desenvolvimento da história, num diálogo de permanente teatralidade.

No campo do profissionalismo, Procópio está desde o início do ano em São Paulo, levando *Serão homens amanhã*, de Darthés e Damel, adaptada por Armando Louzada; *O cura da aldeia*, de Carlos Arniches, há muito em seu repertório e êxito certo em qualquer temporada; e *Dr. Ninguém*, mais uma peça de Dias Gomes. Sobre ela, diz a crítica: "É uma comédia de feitura moderna, em que o autor, descrevendo alguns tipos interessantes e focalizando costumes locais, formula ao mesmo tempo uma crítica aos preconceitos e falsos princípios morais" (6/5/1944).

A TEMPORADA DE DULCINA

Em novembro de 1944 Dulcina apresenta a série de espetáculos encenados no Teatro Municipal do Rio, numa temporada que se costuma assinalar pela seriedade de seu esforço renovador. A estréia se dá com *César e Cleópatra*, de Shaw, com música de Leon Gombarg, figurinos de Osvaldo Mota, coreografia de Décio Stuart e cenários de Anahory, Gilberto Trompowsky e Valentim. A crítica, entretanto, não foi favorável:

> Dulcina e Odilon não chegaram a penetrar completamente a fundo na sátira de Shaw. [...] Tivemos em Odilon um bom César, a despeito de não resistir ao fácil e forte efeito de uma "tirada" que devia ser mais irônica do que dramática, do mesmo modo que Dulcina construiu uma Cleópatra à sua maneira já bem conhecida, e Manuel Durães fazia um Britanus bem persuasivo e Luís Tito brilhava como Apolodorus.

A parte visual mereceu reparos também:

> [...] os cenários de alguns curiosos, como principalmente os figurinos de Osvaldo Mota, foram apresentados como de melhor quilate, a despeito de neles haver lamentável confusão de motivos egípcios, gregos, romanos, desde a indumentária, até os adereços, com passagem pelos armamentos. Nem por isso, entretanto, deixamos de estar diante de um grande esforço que deve ter custado muito trabalho e bastante dinheiro. (22/11/1944)

Joana d'Arc, também de Shaw, é vista como "de quilate bem superior ao de *César e Cleópatra*" e, quanto a *Anfitrião 38*, de Giraudoux, foi o seguinte o pronunciamento: "Nota-se em toda a peça um tom de artificialismo que o autor acentua intencionalmente e que na interpretação ficou cuidadosamente mantido, embora tivesse parecido exagerado a alguns espectadores que não apreenderam bem a feição do trabalho de Giraudoux" (4/1/1945).

Dos elencos estrangeiros, chamou mais atenção o de Rachel Berendt (Henriette Morineau, que já se encontrava no Rio, fez muito sucesso em *Frenesi*), com um velho repertório, de que não estavam ausentes nem *Histoire de rire*, de Salacrou, nem *La petite chocolatière*, de Paul Gavault. Talvez o espetáculo de mais interesse tenha sido *Une femme singulière*, do poeta, romancista e dramaturgo paulista Cristóvão Camargo (Cristóvão Camargo morou muito tempo na Argentina, tendo fundado naquele país um Centro Cultural Brasil-

Argentina. Foi também uma espécie de mecenas. Ligado aos meios culturais da França patrocinou, durante a guerra, a vinda de elencos franceses ao Brasil). E os atores uruguaios Zelmira Daguerre e Hector Cuore mereceram uma acolhida que não lhes dispensou o público no Cassino Antártica.

GUT E GTE

O Grupo Universitário de Teatro lança, em 1945, *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, e *Amapá*, de Carlos Lacerda, com cenários de Clóvis Graciano e balé de Chinita Ullmann. "Amapá" – diz a crítica – "é um instantâneo da guerra, que nos permite conhecer e apreciar os americanos. Os personagens são reais e Carlos Lacerda viveu o que escreveu, pois esteve, como repórter, no local". Vê-se, pelo segundo espetáculo, que o elenco dirigido por Décio de Almeida Prado procurava continuar a linha de prestígio à dramaturgia de língua portuguesa.

Os pássaros, de Aristófanes, numa montagem ambiciosa, foi a primeira realização do Grupo de Teatro Experimental em 1945. Apesar das interpretações de José de Barros Pinto e Caio Caiubi, o espetáculo de Alfredo Mesquita, segundo o crítico do *Estado*, foi enormemente prejudicado pelas máscaras e pelos vestuários (9/11/1945). Já *A bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda, com cenários de Bárbara Rucht Bauer, "visando mais a panoramização exterior na qual realmente é mestre, do que a indagação interior, não chega a tirar todos os possíveis efeitos das figuras, que mais indica do que descreve". O *Improviso do GTE*, "esboço arquitetado com tanta exatidão quanto finura, deu ao auditório a justa impressão das muitas e grandes dificuldades com que vêm lutando os amadores, movidos pelo ideal de melhorar o nível qualitativo do nosso teatro" (18/11/1945).

Marina Freire e Abílio Pereira de Almeida chamaram a atenção no desempenho de *O avarento*, nova montagem do GTE:

> No papel-título Abílio compôs um avarento como Molière quis, isto é, não um obcecado total, mas sim uma caricatura tomada pelo complexo de inferioridade e que no dinheiro vê toda a sua projeção pessoal e social. Marina Freire dominou brilhantemente todas as cenas em que se apresentou, traçando persuasivamente o seu tipo ao mesmo tempo artificioso e sincero. (22/11/1945)

ESFORÇO RECONHECIDO

O êxito de *Ela e eu*, de Verneuil, enquanto Dulcina e Odilon tiveram acolhida apenas morna para as montagens de Shaw, Lorca e Giraudoux, "brilhantemente apresentado no início da temporada", leva o crítico do *Estado* a ponderar que talvez "a maioria dos nossos freqüentadores de teatro não tenha receptividade suficiente para apreciar um repertório bem escolhido e satisfatoriamente preparado". O crítico desculpa o público, porém, pela

> relativa inoportunidade de peças realmente sérias, nestes tempos de guerra, quando todos desejam se divertir. Por isso, Dulcina e Odilon não devem sentir-se magoados pelo que lhes possa parecer descaso em relação ao grande esforço que fizeram, com ótimo resultado cultural, de nos trazer produção de nível bem superior ao que estamos em geral habituados.
> (9/1/1945)

Deslumbramento, de Keith Winter; *Marquesa de Santos*, de Viriato Correia; e *Convite à vida*, de Maria Jacinta ("excepcional qualidade da peça") encerram com brilho a temporada artística "de valor realmente fora do comum". Em novembro, Dulcina volta a São Paulo, apresentando *Chuva*, adaptação teatral da famosa novela de Somerset Maugham, que seria um dos maiores sucessos do nosso palco.

> Se nos dissessem, há algum tempo atrás, que uma peça de teatro iria se manter em cartaz, em São Paulo, durante quase quatro meses consecutivos, julgaríamos impossível. Se acrescentassem que tal consagração popular seria dirigida a um espetáculo de primeira ordem, e, mais ainda, a um drama e não a uma comédia, teríamos respondido sem hesitar que tais milagres não acontecem no nosso mundo teatral, que, positivamente, está longe de ser o melhor dos mundos possíveis, sonhado pela filosofia.
> (26/3/1946)

TEMPORADA DE BIBI

Começando em dezembro de 1944, a temporada de Bibi Ferreira (no início sob a direção de Henriette Morineau, que também atuava como atriz) prolonga-se até abril de 1945, no Boa Vista, com grandes elogios ao seu desempenho. O repertório de Bibi compõe-se de *Que fim de semana*, de Noel Coward; *A moreninha*, que Miroel Silveira adaptou do romance de Joaquim Manuel de Macedo; *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais; *A culpa é de você*, de Goicoechea e Cardone; *A vida não é nada disso* e *A primeira da classe*, de Malfatti e Insausti. Cacilda Becker está no elenco, mas em nenhuma crítica um trabalho seu merece referência especial.

REPERTÓRIO DE PROCÓPIO

Procópio interpreta *O mentiroso*, de Goldoni. *O diabo*, de Molnar, é considerado pela crítica "um espetáculo de arte, já pela perfeita técnica do original, já pela magnífica interpretação de Procópio e dos principais elementos de sua Companhia e ainda pela grandiosa montagem que mereceu a peça" (18/8/1945). Em setembro ele anuncia uma temporada de "Teatro retrospectivo", com *Guerra do alecrim e manjerona*, de Antônio José, o Judeu; *O demônio familiar*, de José de Alencar; *As doutoras*, de França Júnior; *O badejo*, de Artur Azevedo; *Quebranto*, de Coelho Neto; e *Flores de sombra*, de Cláudio de Sousa. Uma importante iniciativa.

Nino Nello fez uma temporada no Boa Vista, e um de seus cartazes é *Dois anos depois*, em que João Batista de Almeida se propõe realizar uma seqüência de *Filho de sapateiro*. Os Modernos Comediantes, pequeno conjunto que se organiza em São Paulo, sob a direção de O. A. Vampré, leva no Colombo algumas peças insignificantes. Beatriz Costa e Oscarito (*A cobra está fumando*) e os espetáculos do Cassino Antártica, ostentando telões com enormes retratos de Roosevelt, Stálin e Churchill, são os únicos a comemorar a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial.

A COMÉDIE

Um bom grupo da Comédie Française esteve no Municipal, em julho, sob a direção de Pierre Dux. O repertório era formado por *Hymenée*, de Bourdet; *L'Otage*, de Claudel; *Histoire de rire*, de Salacrou; *Antigone*, de Anouilh; *La parisienne*, de Becque; e *Feu la mère de madame*, de Feydeau. Madeleine Robinson, Claude Nollier, Jean Marchat, Gisèle Casadesus e Rognoni formavam o escolhido elenco. A apresentação de *Antigone*, de Anouilh, era esperada com ansiedade. Diz a crítica:

> Uma grande peça estruturada por um magnífico conjunto, mas também um original pouco atraente, e ainda menos sugestivo para os que, mais desprevenidos do seu sentido, ou menos penetrantes, apenas lhe apreenderam os aspectos superficiais propositadamente levados aos extremos da simplificação. (25/7/1945)

O Estado publica, em 28 de abril de 1946, um artigo sobre "A situação do teatro brasileiro", em que ela é considerada paradoxal:

> Por um lado o nosso teatro está florescendo como nunca. Principalmente no Rio de Janeiro (mas e os autores brasileiros?). Viriato Correia, Oduvaldo Viana, Armando Gonzaga... incapazes de se renovar, foram desaparecendo aos poucos, até caírem na penumbra [...]. O decênio de 30 revelou somente um autor capaz de fazer vibrar a assistência: Joraci Camargo... Nos últimos anos tivemos uma revelação, única aliás: Nélson Rodrigues. Dulcina e seus companheiros de palco têm que se contentar com autores de segunda ordem, a não ser que continuem a buscar seus êxitos na literatura estrangeira... E o governo, perguntar-se-á, não faz nada? Claro que sim. O governo não podia ficar inerte. Querem um exemplo? Nélson Rodrigues, após um silêncio de três anos, acaba de escrever a sua terceira peça. O que fez o governo? Imediatamente, através dos canais competentes da Censura, proibiu-a de ser levada à cena, por imoralidade.

O problema da censura, aliás, havia sido tratado num artigo anterior, de 5 de abril, mencionando-se o corte de frases das mais banais, num espetáculo carioca: "também com esta guerra" e "meu irmão trabalha na Secretaria da Fazenda". Observa o crítico:

> Acreditamos que há, atrás da censura teatral no Brasil, alguma coisa de mais permanente: o desprezo, talvez inconsciente, pelo palco, pela arte de representar, por essa profissão de ator, derivada historicamente dos jograis, dos pelotiqueiros de feira. A prova é que certas figuras são consideradas demasiadamente sagradas para poderem aparecer num palco. Não faz muito tempo, Jaime Costa denunciava dois desses tabus: o militar e o padre. Os nossos teatrólogos não podem colocar padres ou militares brasileiros em peças, ainda que para enaltecê-los, como se a luz da ribal-

ta, por si só, aviltasse as coisas sagradas. Se a notícia sobre a peça de Nélson Rodrigues fosse verdadeira não seria uma excelente ocasião para se cerrar fileiras, em nome da liberdade do teatro nacional?

SÃO PAULO SEM TEATROS

A falta de casas de espetáculos é comprovadora de que o teatro perdeu terrivelmente o terreno. Se no Rio, em 1946, funcionavam dez salas, São Paulo contava apenas três: o Boa Vista, o Santana e o Municipal, inacessível aos nossos conjuntos, com as temporadas estrangeiras e as festas de fim de ano, as formaturas e os bailes. Aliás, foi nesse ano que, procedente do Rio de Janeiro, veio a São Paulo uma caravana de membros da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que, juntamente com atores de teatro e de circo, exigiram do governo "mais teatros e menos impostos". Ao mesmo tempo que os autores eram ouvidos pelo prefeito Abrahão Ribeiro e pelo interventor Macedo Soares, os artistas organizam passeata pela cidade. "Há cem cinemas em São Paulo e um só teatro!", "São Paulo quer terrenos para serem instalados circos!", "Para cada cinema derrubam dois teatros!", "O Colombo construído para teatro, pela prefeitura, funciona como cinema" – diziam os cartazes empunhados por Dercy, Raul Soares e muita gente de circo.

Assim mesmo o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro animam-se a planejar uma temporada conjunta, às segundas-feiras, no Boa Vista, a preços populares. O GUT realiza o primeiro espetáculo, com a *Farsa de Inês Pereira* e *Todo o mundo e ninguém*, de Gil Vicente, e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Pouco antes, no Municipal, o Grupo de Teatro Experimental levou *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, julgada pelo crítico acima das possibilidades do elenco. *Pif-paf*, de Abílio Pereira de Almeida, marca, no entanto, o primeiro grande sucesso paulista:

> Uma das surpresas mais agradáveis de *Pif-paf* foi o progresso que os seus elementos revelaram, no que diz respeito à naturalidade... A conseqüência já se viu: o público mostrou-se encantado porque reconheceu a realidade do retrato traçado, reconheceu, numa palavra, a procedência da sátira de Abílio Pereira de Almeida. Não acreditamos exagerar ao dizer que o GTE poderia representar *Pif-paf* com casas cheias, durante um mês seguido. Se ao menos houvesse teatros em São Paulo... (28/9/1946)

O Grupo Universitário lança um novo espetáculo: o *Auto da barca* e o *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, e *Os irmãos das almas*, de Martins Pena. Participam do espetáculo alguns elementos que depois fariam carreira no teatro: o crítico Delmiro Gonçalves, que fundou um grupo, na década de 50; a professora Maria José de Carvalho, que se tornou autoridade na disciplina de dicção; e a professora Haydée Bittencourt, que por muitos anos dirigiu o Teatro Universitário de Minas Gerais.

O sopro renovador do amadorismo torna inaceitáveis certos procedimentos do teatro profissional. *Cândida*, de Bernard Shaw, interpretada por Eva, na tradução de Menotti del Picchia, recebe o seguinte comentário:

> Já no final do primeiro ato, a benevolência tinha cedido lugar à irritação e à indignação. Não estávamos assistindo à *Cândida* que acabáramos de ler momentos antes. A peça fora profundamente alterada [...]. Modificou a psicologia de alguns personagens e chegou até a incluir cenas inteiras de sua autoria. Os lírios, símbolo da pureza, que são amarrotados no final do primeiro ato, para voltarem triunfantes bem na hora de o pano cair pela última vez, foram inventados pelo adaptador e procedem diretamente do teatro português de trinta anos atrás. (5/10/1946)

Jaime Costa não é também poupado, quando oferece *Onde está a minha família*, de Weissbach e Doblas:

> A Companhia Jaime Costa é das poucas que não tomaram conhecimento do surto renovador que invadiu o palco brasileiro... A única surpresa da noite foi a dose inesperada de certo sentimentalismo barato, que julgamos estivesse para sempre afastado dos nossos palcos... Esse apelo ao sentimentalismo não teria grande importância se não significasse, como talvez seja o caso, *a iminência de algo muito perigoso: a penetração da radionovela no teatro.* (13/10/1946)

O desejo de renovação já atingira a revista, como se observou em *Sonho carioca*, dirigida por Chianca de Garcia. Diferentemente das montagens suntuosas e de mau gosto, reinantes na praça Tiradentes do Rio, esse encenador português trouxe um toque de modernidade, visível nos cenários e figurinos.

O francês Fernand Ledoux representa o teatro estrangeiro. O repertório, de algum nível, se compõe de *Baisés perdus*, de Birabeau; *Leocadia* e *Le rendez-vous de Senlis*, de Anouilh; *Grâce pour la Terre*, de Jules Romains; *Les* *mal aimés*, de Mauriac; *Poil de carotte* (*Pega fogo*), de Jules Renard; e um recital poético. "Um homem de carne e osso, como nós mesmos, e não um ator" – esse o elogio feito a Ledoux. Mas o balanço final da temporada reclama a ausência de uma peça da escola então mais discutida na França: a existencialista. Através da imprensa haviam chegado até nós os ecos de obras como *Calígula*, de Camus, e *Entre quatro paredes* (*Huis clos*) e *As moscas*, de Sartre.

Está no ar uma exigência de mudança. O artigo "Elogio do fracasso" é bem claro:

> Em arte, e no teatro sobretudo, somente não fracassa aquele que renuncia por completo ao espírito de aventura, resignando-se a refazer eternamente os caminhos já percorridos. É o que acontece no teatro brasileiro. Os empresários sabem, com muita astúcia, evitar qualquer surpresa desagradável. Um dos recursos prediletos é a tradução de peças estrangeiras que já provam o seu favor junto ao público em outras paragens [...]. E quanto às comédias nacionais encenadas, o critério não difere muito. Se elas meramente refletem o que já caiu no gosto do público, muito bem, serão representadas. Se é a história do marido tímido dominado pelo mau gênio da mulher (tema já centenário no teatro brasileiro porque nasceu com Martins Pena) ou se é a narração das habilidades de um malandro simpático (que pode ser feito por Procópio ou Jaime Costa ou Palmeirim, etc.) não há dúvida que o suposto original verá a luz da ribalta [...]. Mas, mesmo que o grosso das companhias profissionais falhe na missão de renovar o palco brasileiro, resta ainda uma esperança, que tem crescido nesses últimos anos: os amadores. Aí está o exemplo dos Comediantes, lançando *Vestido de noiva* e *A mulher sem pecado*, de Nélson Rodrigues. Que os amadores, pelo menos, não se deixem amordaçar pelo medo. Afinal de contas, o insucesso não é tão feio como se pinta. E há fracassos que são mais dignos, mais instrutivos, e mais estimulantes que muitos sucessos desses que andam por aí. (3/5/1946)

A vinda de Os Comediantes profissionalizados, sob a direção de Miroel Silveira, marcou o ano de 1947. Achavam-se no elenco: Maria della Costa, Olga Navarro, Sandro Polloni, Cacilda Becker, Jardel Filho, Jackson de Souza, Orlando Guy, Joseph Guerreiro, Graça Melo, Margarida Rey, Magalhães Graça e Ziembinski. A estréia deu-se com *Desejo*, de O'Neill, dirigida por Ziembinski, com cenários de Eros Gonçalves (Martim Gonçalves) e figurinos de Osvaldo Mota. Publica *O Estado* em 2 de março:

> Dificilmente no correr de 47 teremos um outro acontecimento tão importante para a vida do teatro paulista como a estréia sexta-feira última (28 de fevereiro), no Municipal, de Os Comediantes. Jamais tínhamos visto o nosso teatro oficial ser cedido a uma companhia brasileira de teatro e, muito menos ainda, por dois meses, consecutivos... Não há atualmente, no Brasil, nenhuma organização teatral amadora ou profissional que se compare, em seriedade artísitica e capacidade de organização, aos Comediantes.

A montagem de *Desejo* causa, na verdade, um impacto. Público, crítica, intelectuais aficionados do teatro (que, dias depois da estréia, discutem a peça em prolongado debate, até 2 horas da manhã) impressionam-se com a força de O'Neill e com as idéias de Ziembinski. Diz a crítica, assinalada com o número I:

> A interpretação que Os Comediantes deram à peça de O'Neill, sob a orientação de Ziembinski, foge, em quase todos os pontos, às normas habituais do teatro brasileiro. O próprio palco tradicional, distante e enquadrado por cortinas, abandonou desta vez a moldura clássica, avançou pelo proscênio a dentro, desceu pela abertura da orquestra, só se detendo diante das primeiras fileiras da platéia. O palco conquistou o máximo de terreno possível, tudo fazendo para eliminar a distância que separa atores e público. Quanto a este, mal refeito do choque inicial de se ver inesperadamente tão próximo da ação, quase que integrado nela, sofre logo a seguir outro, derivado do estilo mesmo da representação [...]. As reações são exageradas, ampliadas, vistas através de lentes de aumento [...]. Estamos distantes do teatro naturalista e próximos do teatro russo moderno – não o tivesse Ziembinski freqüentado tão longamente [...]. É que Ziembinski não deseja a *vida* no palco e sim o *teatro*. A função do teatro é teatralizar os acontecimentos, emprestando-lhes cores mais vigorosas e mais brilhantes [...]. É possível que o público tenha criticado *Desejo* depois, em nome da moderação e da naturalidade do teatro francês tradicional, modelo a que estamos habituados – mas, no momento mesmo da representação, ficou inegavelmente fascinado, preso, subjugado por aquele espetáculo diferente, vibrátil, violento, teatral, que se desenrolava sob seus olhos, a alguns metros de distância apenas.

Desejo chegou do Rio protegido pelo grande sucesso alcançado e que aqui não foi menor. É bastante interessante o comentário feito pelo crítico, em decorrência desse interesse:

> Eugene O'Neill, autor dramático (no Brasil só a comédia floresce, diziam...) e difícil, se transformou de repente, graças a Dulcina e Os Comediantes, num dos autores mais populares do Brasil. *Desejo* colocou-se em 2º lugar entre as peças levadas à cena no Brasil em 1946, só ficando abaixo de *Chica boa*, de Paulo Magalhães [...]. O contraste quase cômico dos dois nomes é irônico mas revela o quadro do estado atual do teatro brasileiro, oscilando entre a chanchada e o teatro sério, entre o péssimo e o ótimo. (14/3/1947)

A terceira versão de *Vestido de noiva*, apresentada em São Paulo, permite ao crítico do *Estado* observar:

> Já é quase lugar-comum afirmar que a maior deficiência do teatro brasileiro está na falta de boas atrizes. Pois a esse respeito Os Comediantes não têm motivo de queixa. Além da sra. Olga Navarro, já aplaudida em *Desejo*, *Vestido de noiva* serviu para revelar ao público paulista duas jovens atrizes. Uma delas, a sra. [Maria] Della Costa, não teve muita sorte na temporada do Rio de Janeiro. Quase uma principiante, arcou logo com um papel central, e dificílimo, de uma peça que não logrou agradar. O malogro, como era inevitável, recaiu em parte sobre os seus ombros. Aqui em São Paulo, encarnando também um papel central e difícil, pôde, finalmente, mostrar que é uma atriz realmente promissora. E como não faltam à sra. Della Costa seriedade no encarar a profissão, nem a humildade tão necessária ao principiante, é facílimo acertar, profetizando-lhe grande futuro. O mesmo poderíamos dizer da sra. Cacilda Becker, que não tivera ainda uma oportunidade digna de seu talento, a não ser em espetáculos esparsos de amadores. Esta já se apresenta mais segura de si, pois a sua experiência de palco, embora limitada, permite grande domínio de seus dons, fato raro em atriz tão jovem. A sra. Cacilda Becker dispõe de todo o necessário para ser uma das maiores atrizes do teatro brasileiro de amanhã: o seu ingresso nos Comediantes parece ter sido o passo mais decisivo nesse sentido. (11/5/1947)

Os Comediantes completaram sua temporada com *A rainha morta*, de Montherlant, e *Era uma vez um preso*, de Anouilh, que se estendeu do Municipal para os teatros Boa Vista e Santana.

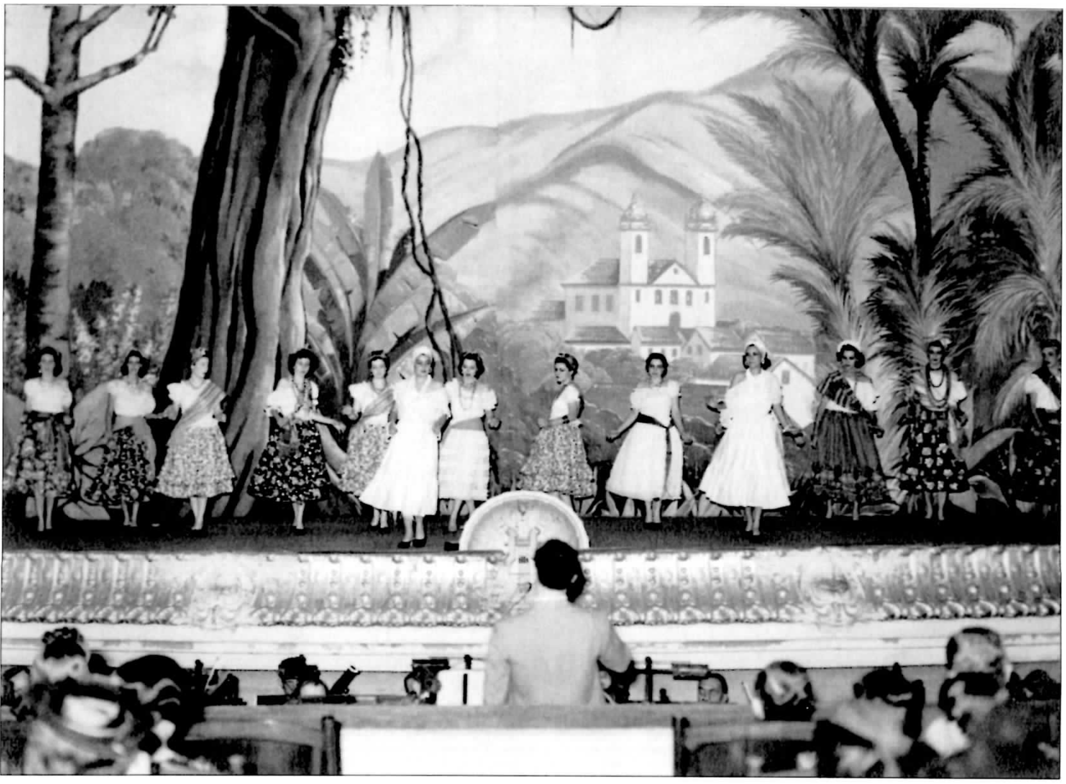
NOVAMENTE AS COMPANHIAS CARIOCAS

O teatro profissional carioca retorna a São Paulo, em 1947, acrescido da figura de Henriette Morineau, agora definitivamente integrada ao teatro brasileiro, à frente de Os Artistas Unidos. A tônica da atriz francesa é o drama violento, em que a platéia se prende ao seu poder. A seriedade e a dedicação do conjunto, que teve como empresários os saudosos Carlos Brant e Hélio Rodrigues, colocavam-se para muitos, no Rio, como uma verdadeira herança profissional dos Comediantes. Nessa primeira visita, Morineau apresentou *Mademoiselle*, de Jacques Deval, contando com Luíza Barreto Leite, julgada "uma das personalidades mais fortes do teatro brasileiro", e *Pecado original* (*Les enfants terribles*), de Cocteau, espetáculo de força invulgar.

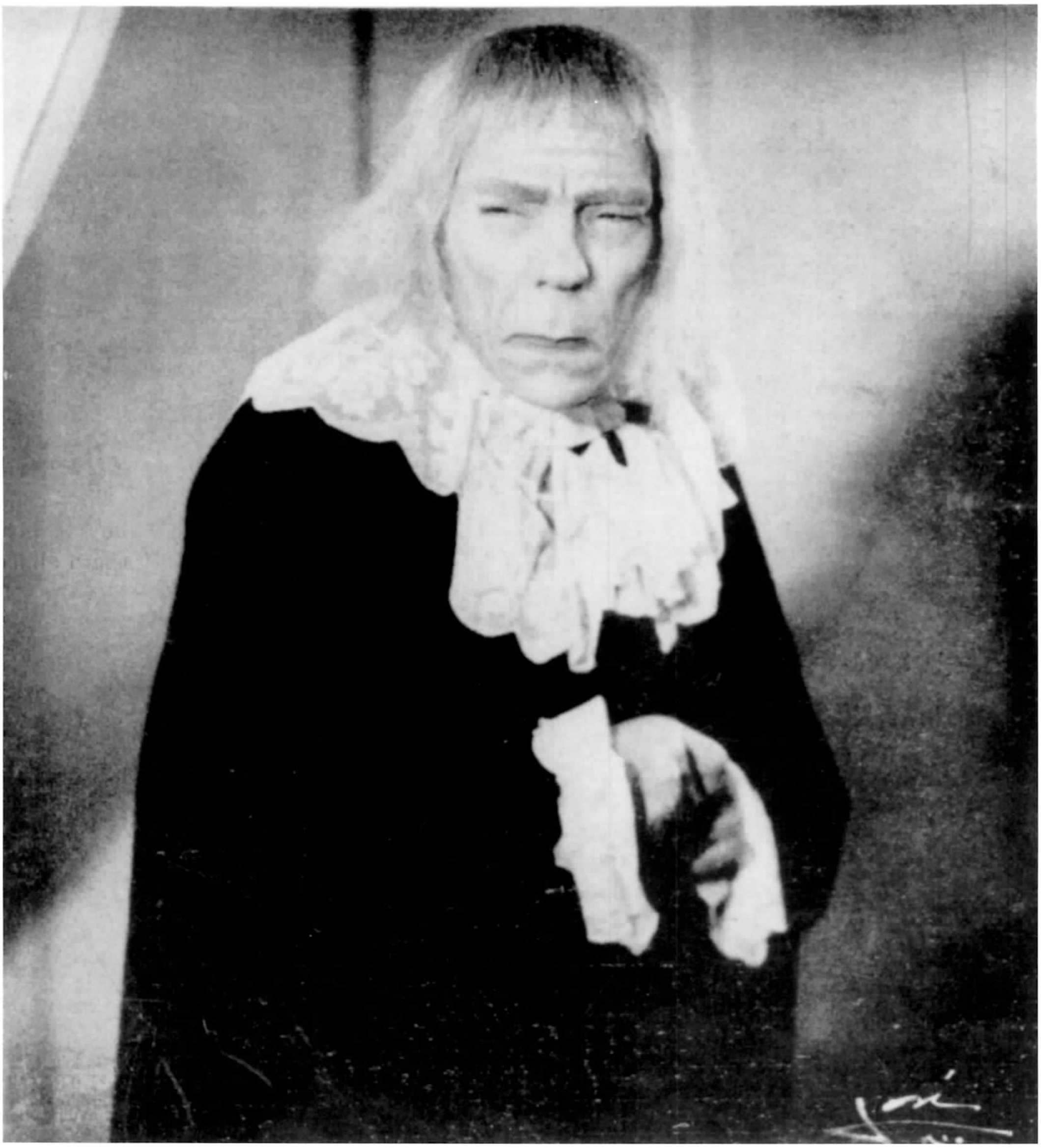
Procópio, ao lado de Suzana Negri, interpretou *Ciúme*, de Verneuil. Sobre esse sucesso carioca, disse o crítico do *Estado*: "A melhor qualidade do sr. Procópio Ferreira continua sendo a comicidade. Certas entonações malandras, certo revirar de olhos permanecem – apesar do uso – irresistíveis e fariam a fortuna do comediante em qualquer parte do mundo" (5/3/1947). *Juízo final*, de Joraci Camargo, outro espetáculo da temporada, foi assim recebido: "Em *Juízo final*, o sr. Joraci Camargo reincide no erro que mais freqüentemente lhe tem sido apontado pela crítica: o de ceder ao gosto pela oratória, escrevendo livros e conferências em lugar de peças de teatro" (30/3/1947). A utilização do "ponto", contudo, já provoca observações pouco abonadoras: "Notemos, para finalizar, que a caixa do ponto, ausente em *Ciúme*, reapareceu em *Juízo final* e não no seu lugar tradicional: avançada uns três metros, colocando-se agora bem nos pés dos atores. Nada como uma precauçãozinha...".

Dulcina traz *A filha de Iório*, de D'Annunzio, em espetáculo dedicado a Diana Torrieri, que realizava temporada no Municipal. A crítica não se mostrou favorável, ponderando que a atriz tinha seu forte no desempenho de criaturas comuns, "elevadas à categoria de arte, apenas pelo sofrimento". A voga do teatro poético não se ajustava bem às suas características. *Uma estranha aventura*, de Genolino Amado, no gênero habitual de Dulcina, tornou-se mais convincente.

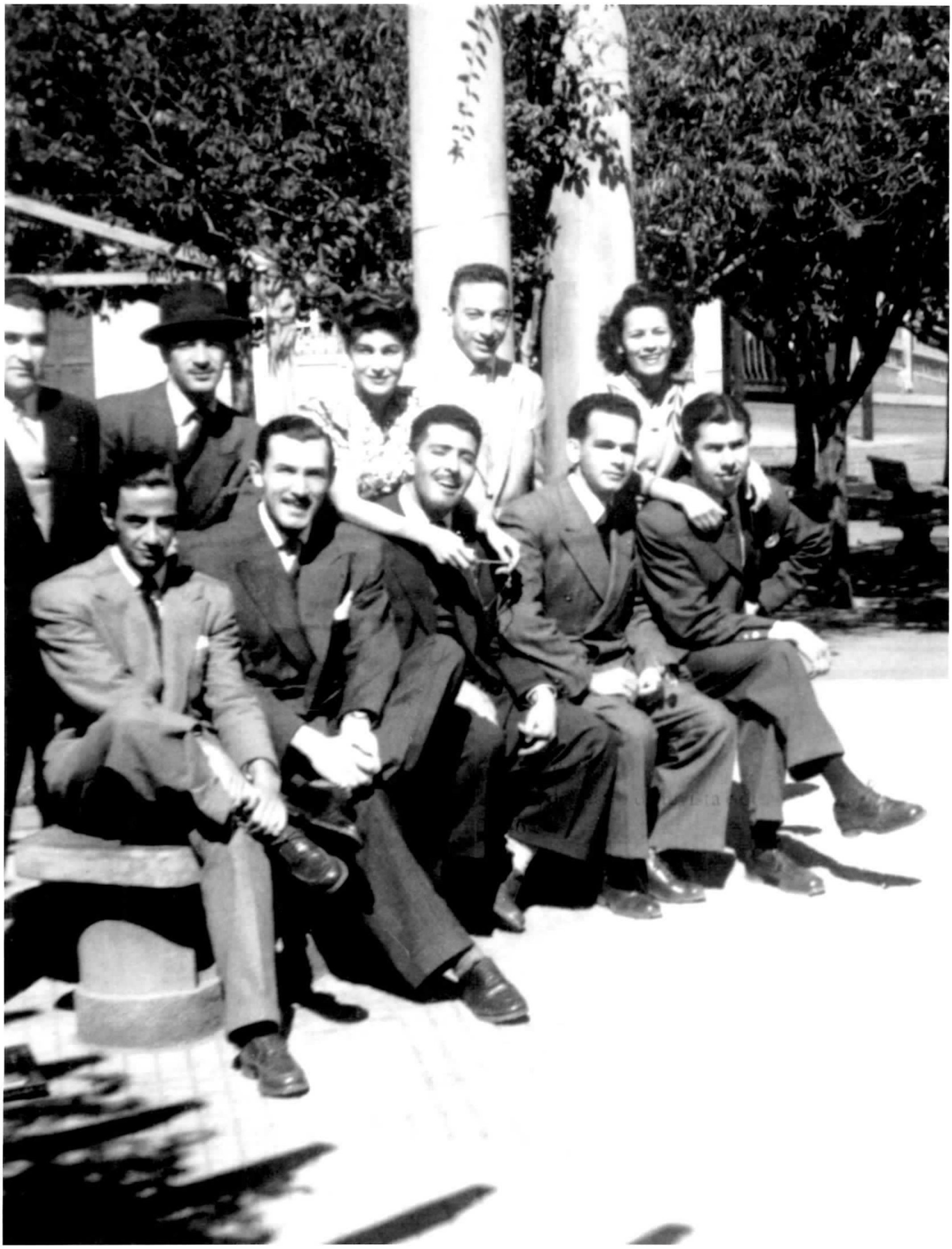
O teatro amador paulista queixa-se dos poderes públicos, sem por isso interromper as suas realizações. O Grupo de Teatro Experimental, que já havia contribuído com mais de 50 mil cruzeiros para os cofres governamentais, nada recebendo em troca, volta a oferecer *Pif-paf* e acrescenta *O avarento*, de Molière,



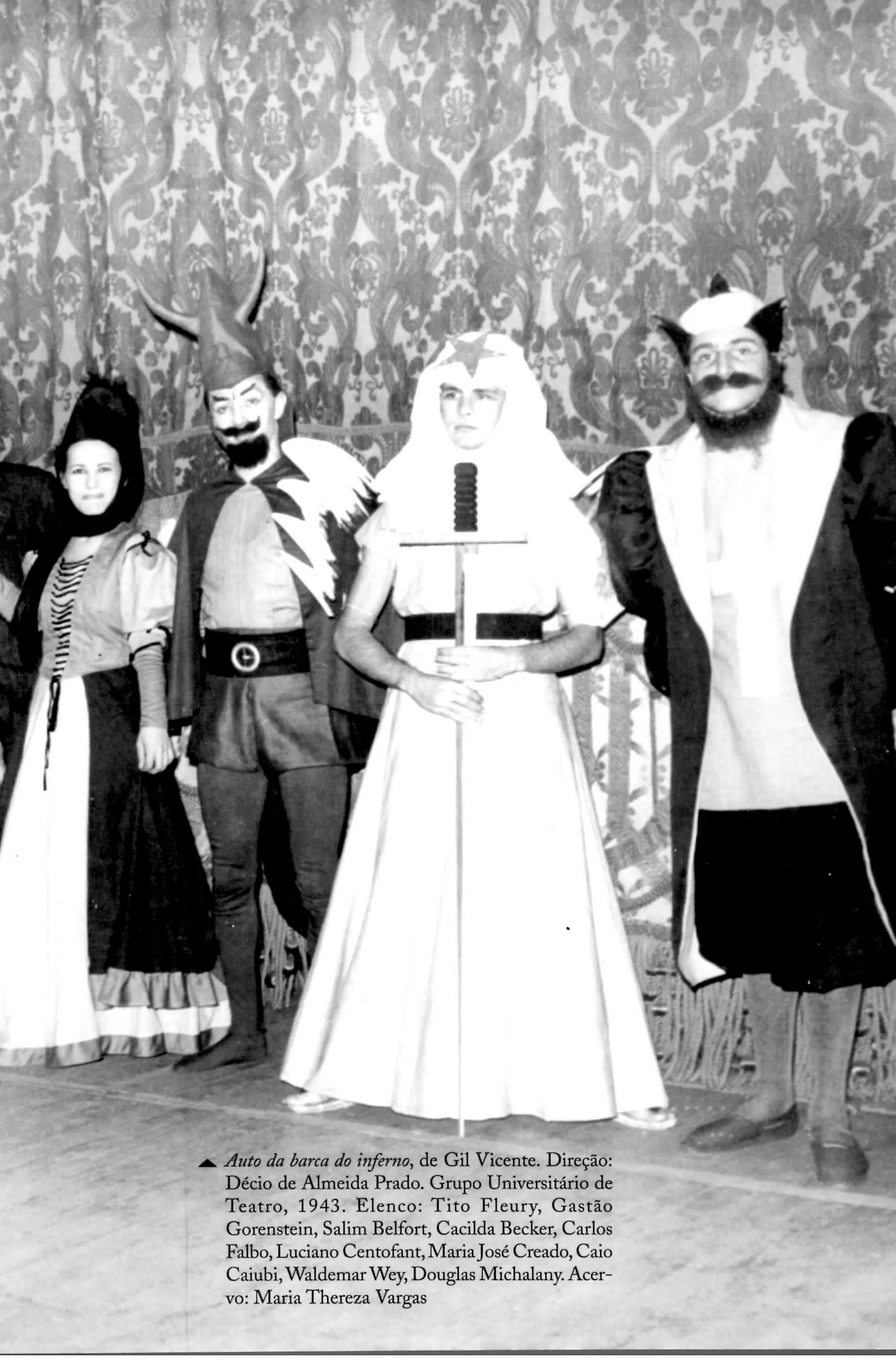
Casa Assombrada, de Alfredo Mesquita. Direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1938. Foto: Ceppo-*O Estado de S. Paulo* (fotorreportagem). Acervo: Alfredo Mesquita



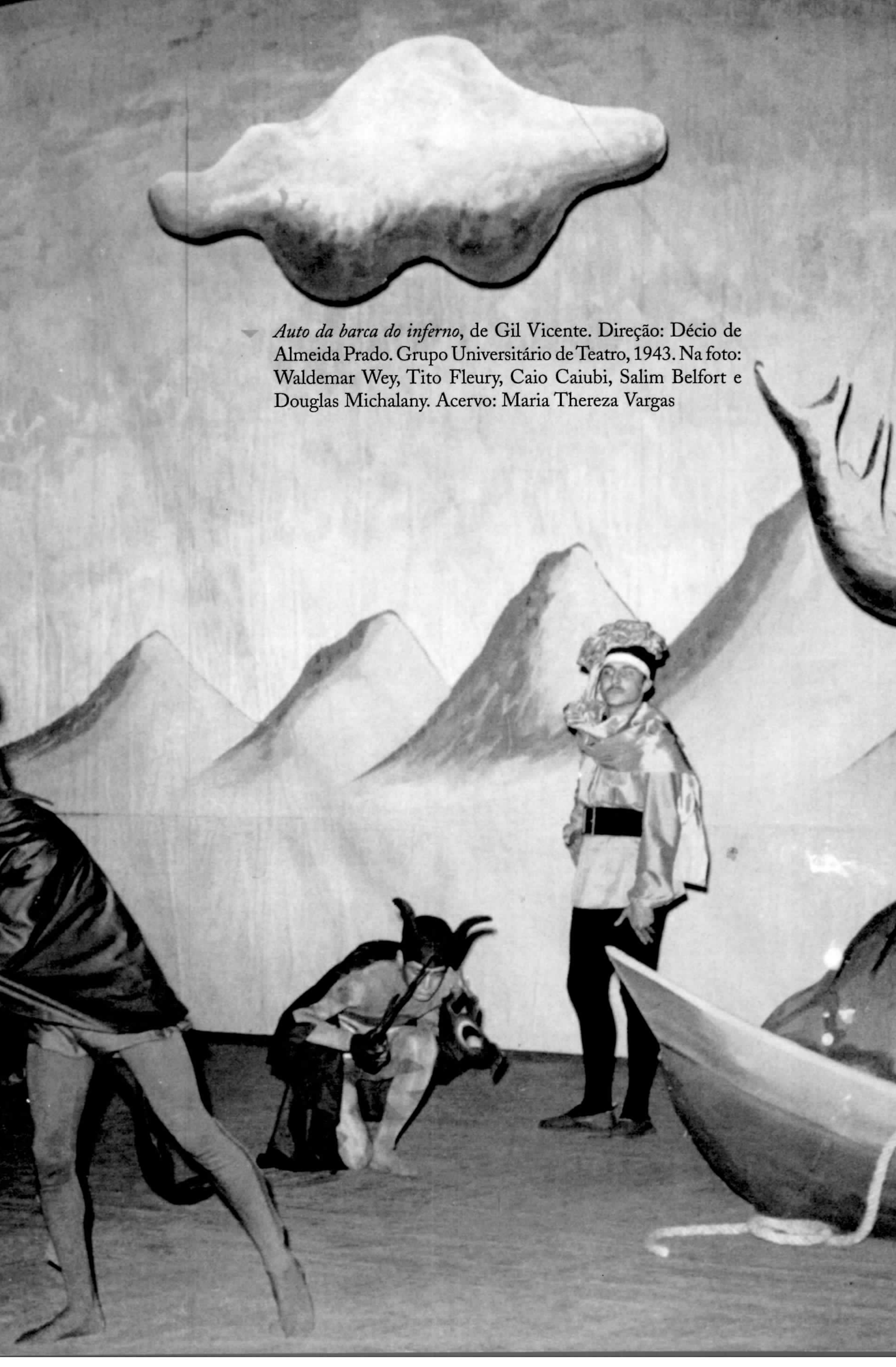
▲ *O avarento*, de Molière. Direção: Procópio Ferreira. Cia. Procópio Ferreira, 1940. Na foto: Procópio Ferreira. Foto: José. Acervo: Comoedia, nº 1, 1946



Auto da barca do inferno, de Gil Vicente. Direção: Decio de Almeida Prado. Grupo Universitário de Teatro. Excursão a São Carlos, 1943. Sentados: Caio Caiubi, Tito Fleury, Nicolau Zarif, Waldemar Wey e Hamilton Ferreira. Em pé: Luciano Centofant, Salim Belfort, Cacilda Becker, Carlos Falbo e Maria Creado



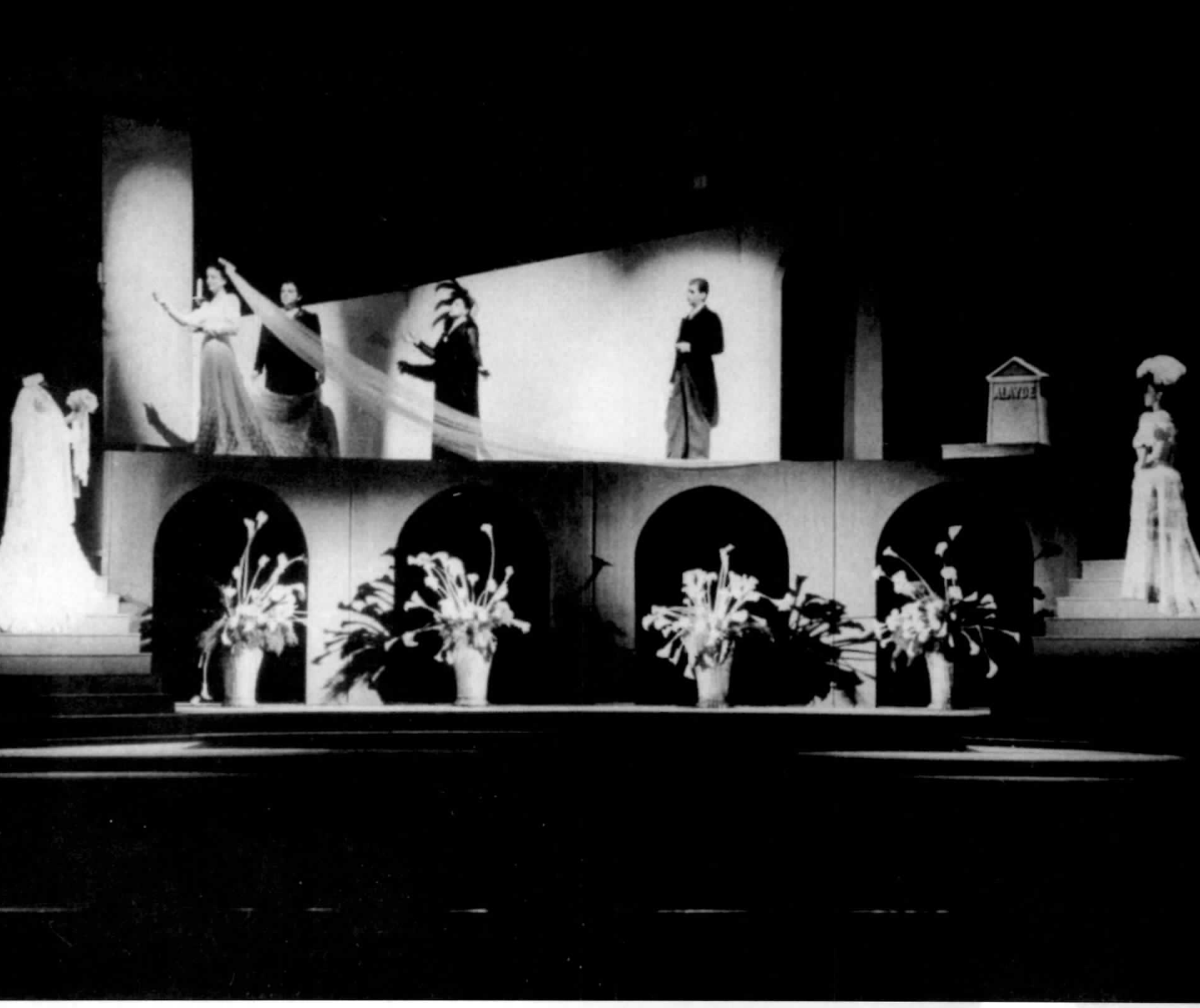
▲ *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente. Direção: Décio de Almeida Prado. Grupo Universitário de Teatro, 1943. Elenco: Tito Fleury, Gastão Gorenstein, Salim Belfort, Cacilda Becker, Carlos Falbo, Luciano Centofant, Maria José Creado, Caio Caiubi, Waldemar Wey, Douglas Michalany. Acervo: Maria Thereza Vargas



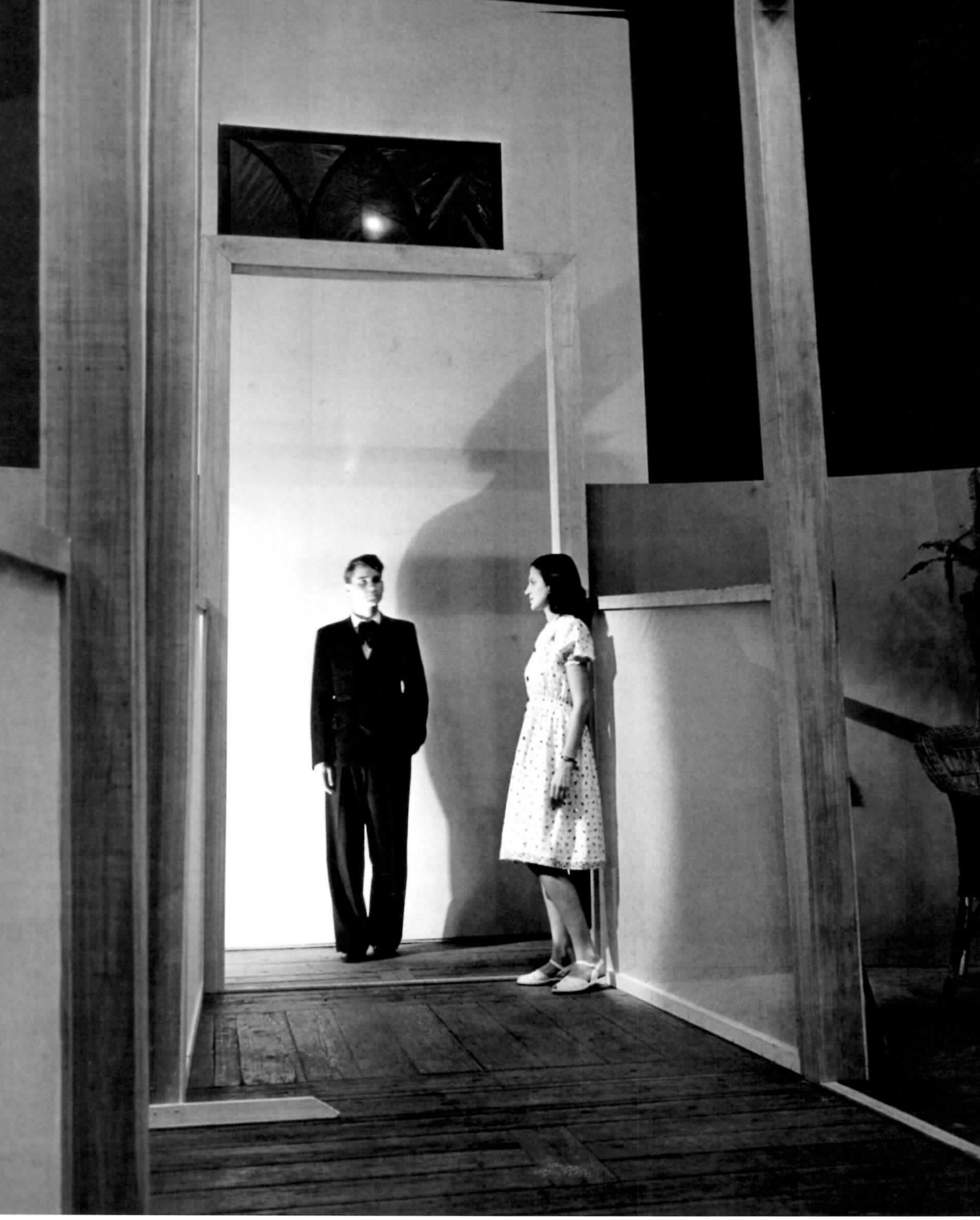
Auto da barca do inferno, de Gil Vicente. Direção: Décio de Almeida Prado. Grupo Universitário de Teatro, 1943. Na foto: Waldemar Wey, Tito Fleury, Caio Caiubi, Salim Belfort e Douglas Michalany. Acervo: Maria Thereza Vargas

A Mamãe
muitas felicidades
nesta data de hoje
Genesio e "Floris bella"
Rio 9 de julho 1941

Genésio Arruda, 1941. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas



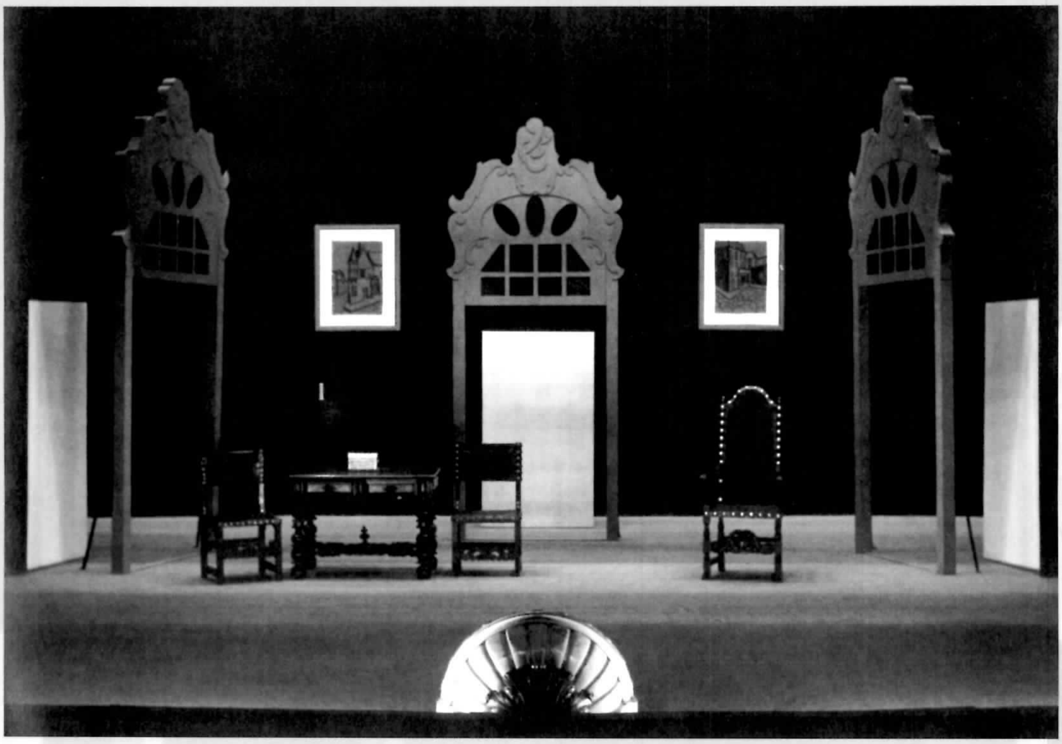
Vestido de noiva, de Nélson Rodrigues. Direção: Ziembinski. Os Comediantes, 1944. Na foto: Lina Grey, Stela Perry, Maria Barreto Leite, Leontina Knesse, Graça Melo e Auristela Araújo. Foto: Carlos. Acervo: Sábato Magaldi



▲

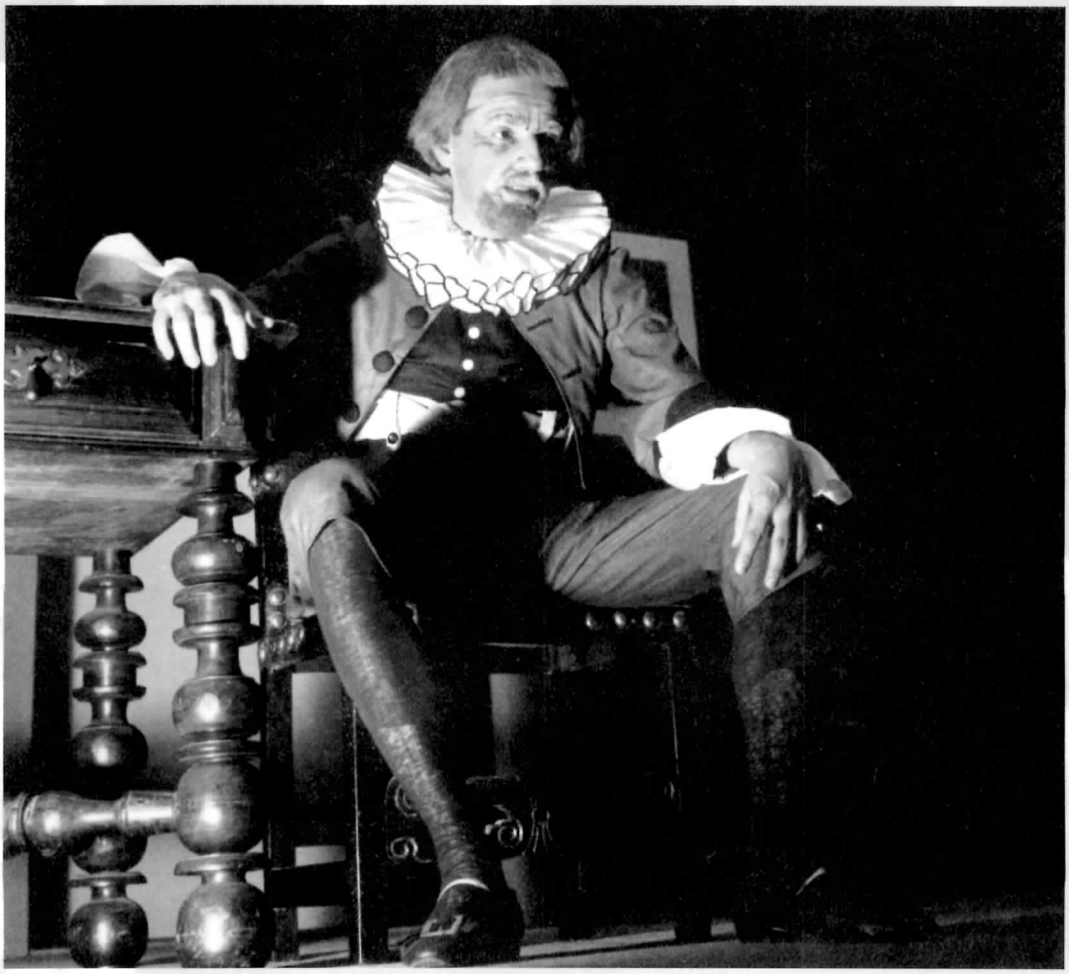
Heffman, de Alfredo Mesquita. Direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Teatro Experimental, 1944. Na foto: Jean Meyer e Lígia Fagundes. Acervo: Alfredo Mesquita

Heffman, de Alfredo Mesquita. Direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Teatro Experimental, 1944. Na foto: Paulo Mendonça, Lígia Fagundes e Lila Ipólito. Foto: Roberto Maia. Acervo: Alfredo Mesquita ▶

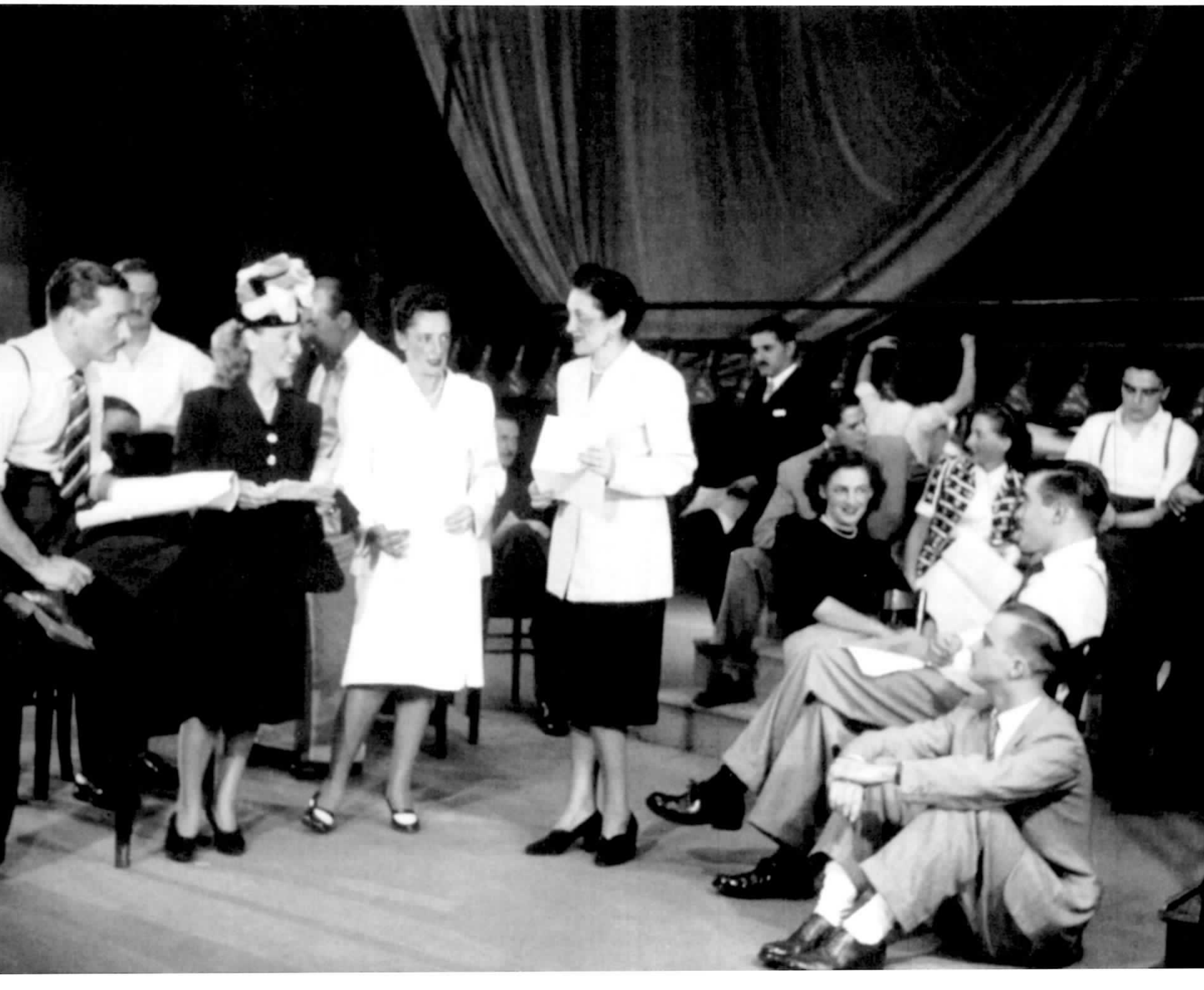


O avarento, de Molière. Direção: Alfredo Mesquita. Cenografia e figurinos: Clóvis Graciano. Grupo de Teatro Experimental, 1945. Foto: Inge de Beaussac. Acervo: Alfredo Mesquita

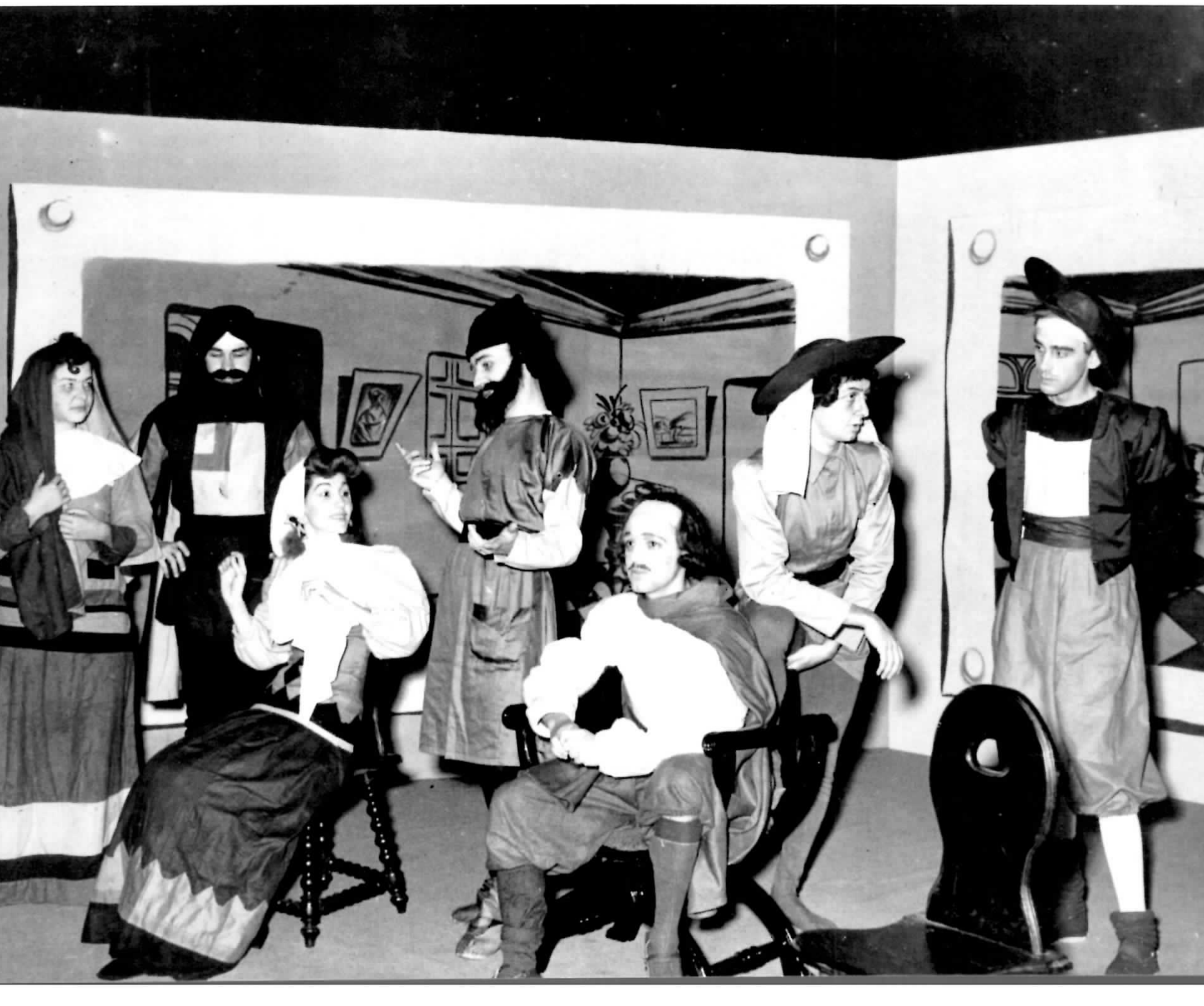
O avarento, de Molière. Direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Teatro Experimental, 1945. Na foto: Abílio Pereira de Almeida. Foto: Inge de Beaussac. Acervo: Alfredo Mesquita



▼ *Improviso do GTE*. Texto e direção: Alfredo Mesquita. Grupo de Teatro Experimental, 1945. Na foto: Alfredo Mesquita, Hélio Pereira de Queirós, Carlos Vergueiro, Lúcia Pereira de Almeida, José de Queirós Matoso, Lenita de Queirós Matoso, Churchill Locke, Marina Freire, Abílio Pereira de Almeida, [...] Maurício Barroso, Lala Ipólito, Lila Ipólito, José Luiz Patti, José de Barros Pinto, Ruy Mesquita e Sérgio Junqueira. Acervo: Alfredo Mesquita

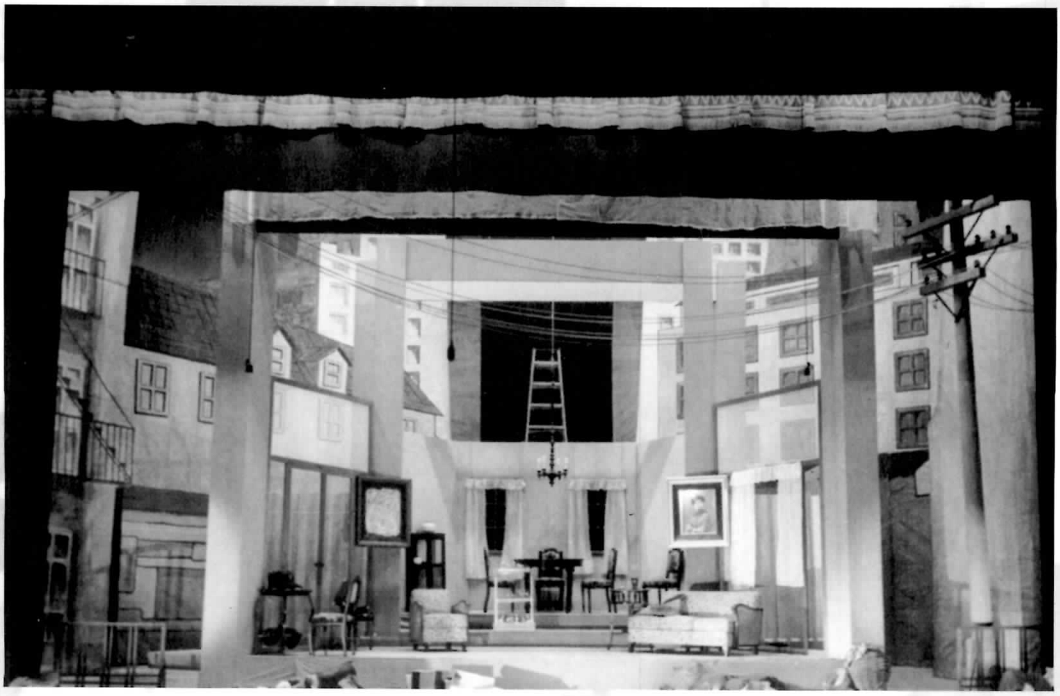


Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente. Direção de Décio de Almeida Prado. Grupo Universitário de Teatro, 1945. Na foto: Miriam Lifchitz, Carlos Falbo, Cacilda Becker, José Scatena, Paulo de Tarso Santos, Caio Caiubi e Delmiro Gonçalves. Acervo: Maria Thereza Vargas



▲ *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Grupo de Teatro Experimental, 1948. Ensaio. Na foto: Marina Freire, Alfredo Mesquita, Clóvis Graciano, Lúcia Pereira de Almeida, Abílio Pereira de Almeida e Nydia Lícia. Foto: Henri Oliveira Ballot. Acervo: Alfredo Mesquita

À margem da vida, de Tennessee Williams. Direção: Alfredo Mesquita. Cenografia: Clóvis Graciano. Grupo de Teatro Experimental, 1948. Foto: Henri Oliveira Ballot. Acervo: Alfredo Mesquita ▼



ao seu repertório das segundas-feiras no Teatro Boa Vista (que seria fechado nesse mesmo ano de 1947). Afirma a crítica:

> [Há] talvez uma certa ausência do estilo clássico na representação, estilo tão inerente às obras de Molière. Mas ainda aqui demasiado rigor não teria propósito, pois enquanto não tivermos escolas de teatro, falhas como essas serão inevitáveis em nossos palcos [...]. Os cenários de Clóvis Graciano, práticos e funcionais, mas sem a riqueza de cores, a qualidade de "encher a vista" a que Clóvis já nos acostumara. Se se trata de simples medida de economia, muito bem. Mas se o pintor está procurando depurar-se, limitando-se ao essencial, parece-nos perigoso o caminho escolhido, porque o cenário teatral tem sempre uma função decorativa que não pode ser esquecida. (18/5/1947)

A bailarina solta no mundo e *Pif-paf* concentram os maiores elogios. "Ambas" – diz o crítico – "abrem novas perspectivas para o teatro cômico em nossa terra, estabelecendo um ponto de partida para uma comédia brasileira verdadeiramente moderna, capaz portanto de concorrer eficazmente com o cinema" (9/6/1947). No campo amador, outro acontecimento de relevo foi a montagem de *A esquina perigosa*, de Priestley, sob a direção de Madalena e Vivian Nicol. O elenco do Grupo dos Artistas Amadores incluía os nomes de Paulo Autran e Esther Mindlin Guimarães, tendo a crítica elogiado a sutileza e uma certa contenção dos atores.

Além de Diana Torrieri, no gênero declamado, e de Franca Boni, na opereta, o teatro italiano trouxe a São Paulo, em 1947, Emma Gramatica, um dos últimos monstros sagrados do palco. Os elementos mais simples lhe permitiam criar uma impressão de beleza incomum, em *La sacra fiamma*, de Somerset Maugham; *La nemica*, de Dario Niccodemi; *La morsa*, de Pirandello; *Le medaglie della vecchia signora*, de J. M. Barrie; e *Teresa Raquin*, de Zola. De grandes homenagens Emma Gramatica foi alvo, falando Décio de Almeida Prado em nome dos universitários e dos grupos amadores, enquanto Madalena Nicol leu um pergaminho entregue à atriz, nessa noite de 22 de agosto de 1947. Outro grande ator – Jacob Ben Ami, uma das glórias do teatro iídiche – interpretou nessa temporada *Nasce uma bandeira*, de Ben Hecht. E o conjunto radiofônico Paris Ma Grande Ville levou, no Santana, *Le voyage de M. Perrichon*, de Labiche, sob a direção de Rognoni, da Comédie Française.

SURGE O TBC

No "Balanço de fim de ano", publicado em 28 de dezembro, o saldo se mostra positivo. Mas:

> [...] o que 1947 teve de bom para o teatro deve-se exclusivamente à iniciativa particular: *Vestido de noiva*, *Desejo*, *Frenesi*, *Pensaci*, *Giacomino!*, Morineau, Comediantes. Os maiores sucessos de Diana Torrieri foram *Seis personagens à procura de um autor* e *O luto assenta bem em Eletra* (de O'Neill). Quer isso dizer que o público está progredindo, aperfeiçoando o seu gosto. E quando o público quer não é difícl fazer bom teatro.

Será que o público pedia efetivamente bom teatro, para que se desse a renovação fundamental do nosso palco, empreendida a partir de 1948? A verdade é que 1948 se tornou, na opinião unânime da crítica, o marco divisor do teatro paulista e, pelas suas repercussões, do próprio teatro brasileiro. Dois foram os acontecimentos que permitem considerar 1948 o ano decisivo na transformação do panorama teatral: a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e a criação da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Os objetivos do TBC pareciam, a princípio, modestos. O industrial italiano Franco Zampari, desejando retribuir ao Brasil a privilegiada situação econômica aqui obtida, quis adaptar um local para que os grupos amadores tivessem oportunidade de exibir-se, já que não se podia dispor de outra sala, e o aluguel do Municipal constituía um verdadeiro pesadelo. Zampari orientou a transformação de uma garagem, na rua Major Diogo, 311, num teatrinho de 365 lugares, com um palco de grande profundidade mas de pouca altura, mais tarde melhorado, inclusive com afastamento de uma coluna que representava um desafio para os cenógrafos.

Uma notícia publicada a 5 de outubro, no *Estado*, prevê a importância da abertura da nova sala: "É provável que mais tarde tenhamos que dividir a história do teatro amador em São Paulo em dois períodos: antes e depois do Teatro Brasileiro de Comédia". Apenas cogitava-se ainda de teatro amador, quando já no ano seguinte o TBC, para sobreviver, sentiu necessidade de profissionalizar-se. A inauguração deu-se no dia 11 de outubro, com a montagem de *La voix humaine* (*A voz humana*), de Cocteau, no original, por Henriette Morineau, e *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental.

Seguiu-se no cartaz do TBC o Grupo Universitário de Teatro, com *O baile dos ladrões*, de Anouilh, sob a direção de Décio de Almeida Prado. O elenco, interessado desde a origem na encenação da dramaturgia de nossa língua, viu-se de repente, por falta de um original disponível, obrigado a recorrer a um texto francês. Os atores pertenciam à Faculdade de Filosofia ou eram ligados aos meios intelectuais: Lígia Correa, Ruy Affonso Machado, Delmiro Gonçalves, Míriam Lifchtz, Nydia Lícia Pincherle, José Scatena, Carlos Olinto Junqueira Franco, Eduardo Bassi. Embora bem recebido, o espetáculo não permaneceu longo tempo em cena, porque o público não alimenta ainda longas temporadas.

O Grupo de Teatro Experimental volta a ocupar o TBC, com *À margem da vida* (*The glass menagerie*), de Tennessee Williams, que já havia obtido êxito no Municipal, na direção de Alfredo Mesquita. A homogeneidade do elenco, formado por Nydia Lícia, Abílio Pereira de Almeida, Caio Caiubi e Marina Freire Franco, é um dos motivos da eficácia da bela peça, que sensibilizara o público pelo seu moderno lirismo.

O projeto de revezamento dos grupos amadores prosseguiu, no TBC, com *I have been here before*, de Priestley, levada no original pela Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo, um dos grupos mais ativos na ocasião. Dois dias depois, entra em cartaz em português, do mesmo autor, *Esquina perigosa*, sob a direção de Madalena Nicol. A montagem inglesa recebeu muitos elogios:

> [pela] perfeita naturalidade e a mais absoluta sobriedade de meios, conseguidos, um e outro, à custa de um jogo principalmente cerebral e psicológico [...]. Eagling merece uma menção especial: faz de cada uma de suas interpretações uma criação inteiramente diversa, o que é muito mais do que se poderá exigir de um simples amador. (17/2/1948)

Os elogios a *Esquina perigosa* não são menos expressivos. O crítico discerne nos vários espetáculos de amadores:

> [...] um estilo de representação, comum a todos eles, estilo feito sobretudo de discrição e naturalidade, em contraste com o estilo violentamente teatral da maioria dos espetáculos que nos têm vindo do Rio, como *Desejo*, *Hamlet*, *Uma rua chamada pecado*. No Rio houve a influência direta dos expressionistas estrangeiros. Deste estilo "paulista", a magnífica interpretação de *A esquina perigosa* que vimos na Sociedade Brasileira de Comédia talvez seja até agora o melhor exemplo. Martha Ekstein (ainda um

> pouco aquém do grupo) mais Madalena Nicol, Ester Guimarães, Eva Lieblich, Paulo Autran, Paulo Cajado e Glauco de Divitis, seguríssimos.
>
> (19/12/1948)

Toda vez que se esgotava o público para um espetáculo amador, o TBC relançava *A mulher do próximo*, com que abriu a temporada de 1949. A seguir *Ingenuidade* (*The voice of the turtle*), de John Van Druten, teve uma acolhida incomum. As críticas, tanto paulistas como cariocas, projetam definitivamente o TBC no cenário teatral. Mas a dificuldade de alimentar continuamente o cartaz com espetáculos locais fez o TBC apelar para conjuntos de fora. Por isso Aimée, Fregolente e Paulo Porto interpretam *Ela, ele e o outro*, de Louis Verneuil, mas que não se coadunava mais com o programa da nova sala.

Foi a companhia de Aimée, porém, que revelou ao público paulista Silveira Sampaio, renovador da comédia brasileira. *A inconveniência de ser esposa*, na verve incomum com que tratava problemas da classe média da Zona Sul carioca, surpreendeu a platéia. E teve também boa acolhida um novo espetáculo amador – *A noite de 16 de janeiro*, de Ayn Rand, a cargo do Conjunto de Arte Teatral. O teatro transforma-se em tribunal e pede-se a participação do público, no veredicto final. Nos intervalos, "jornaleiros" vendem um "jornal de Nova York" com o noticiário completo sobre o fato.

O TBC PROFISSIONALIZA-SE

Por indicação do cenógrafo Aldo Calvo, que pertencera ao Scala de Milão e se encontrava em São Paulo a convite de uma firma de decoração, Franco Zampari fez vir de Buenos Aires o jovem diretor também italiano Adolfo Celi, pertencente a uma turma brilhante da Academia de Arte Dramática de Roma, na qual figuravam Vittorio Gassman, Luigi Squarzina, Luciano Salce, Giorgio de Lullo e Rossella Falk. Em junho de 1949 estreou *Nick Bar... álcool, brinquedos e ambições*, título dado a *The time of your life*, de William Saroyan, a primeira peça dirigida por Celi no TBC. Sua presença imprimiu um cunho diferente ao elenco:

> O trabalho dos amadores paulistas já vinha sendo de primeiríssima ordem nestes últimos tempos, mas sempre no sentido da maior naturalidade e discrição possível. Celi modificou ligeiramente tais características, dando ao elenco do TBC um senso de espetáculo, mais teatralidade, uma tonali-

> dade mais agressiva e mais viva, de acordo, aliás, com o caráter da peça. O rendimento que obteve dos atores, nesse ponto, foi excelente.
>
> (12/6/1949)

Estranhamente, uma pequena nota dá conta de que "na estréia não havia ponto de espécie alguma, nem mesmo nos bastidores, o que constitui grande prova de confiança no trabalho realizado durante os ensaios". Virão depois *Arsênico e Alfazema*, de Kesselring; *Luz de gás*, de Patrick Hamilton; e *Ele*, de Alfred Savoir. Em novembro de 1949, o ator Sérgio Cardoso e o diretor Ruggero Jacobbi são contratados pelo TBC, depois de uma experiência financeira infeliz com o Teatro dos Doze, não obstante vários sucessos artísticos. E sob sua responsabilidade estréia *O mentiroso*, de Goldoni, por muitos considerado um dos mais perfeitos espetáculos do TBC.

A primeira estréia do elenco, em 1950, é *Huis clos*, de Sartre, que Guilherme de Almeida traduziu como *Entre quatro paredes*. A gritaria é geral. O existencialismo sartriano não convém ao Partido Comunista, e a cúria, através de uma nota, proíbe os católicos de assistirem à peça, sob pena de cometerem pecado grave. Mas o sucesso é imenso, baseado tanto no "furor paroxista" do espetáculo como na novidade do tema e da situação. A crítica não se recorda de ter ouvido, em outra estréia do TBC, aplausos mais calorosos.

A ronda dos malandros (*The beggar's opera*), de John Gay, que Brecht adaptou para a *Ópera de três tostões*, foi levada no TBC também com adaptação de Ruggero Jacobbi, que incluía até versos de Cruz e Sousa ("A litania dos pobres", imediatamente cortada da montagem pela polícia). O espetáculo foi logo retirado de cartaz, em decisão polêmica, e *O anjo de pedra* (*Summer and smoke*), de Tennessee Williams, que veio a seguir, dirigido por Luciano Salce (recém-chegado da Itália), foi considerado uma das realizações mais perfeitas de toda a história do TBC, assinalando-se o magistral desempenho de Cacilda Becker.

Guilherme de Almeida e Luciano Salce planejaram um Teatro das Segundas-feiras, cujo primeiro programa constou de *O homem da flor na boca*, de Pirandello (excelente atuação de Sérgio Cardoso); *Lembranças de Berta*, de Tennessee Williams (muito bem interpretada por Nydia Lícia); e *O banquete*, de Lúcia Benedetti. *Rachel*, de Lourival Gomes Machado; *Pega fogo*, de Jules Renard, e *O inventor do cavalo*, de Campanile, constituíram outro espetáculo, muito bem recebido pela crítica e pelo público, sobretudo por causa da criação de Cacilda em *Pega fogo*.

A primeira cisão no TBC já ocorre em 1950, com a saída de Madalena Nicol e Ruggero Jacobbi, para formar novo elenco. No Teatro Royal (então usado como cinema), eles apresentam *Eletra e os fantasmas* (*Mourning becomes Electra*), de O'Neill, e a crítica acredita que a iniciativa conta com todos os elementos para triunfar. Seguiram-se em cena *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo; *Antes do café*, de O'Neill; e *O homem, a besta e a virtude*, de Pirandello, mas o grupo não vingou.

A temporada de 1951 representa o verdadeiro triunfo para o TBC. Abriu-a *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida, sob a direção de Ziembinski. Seguiu-se *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, sob a direção de Adolfo Celi e com Cacilda Becker (Enteada), Sérgio Cardoso (Pai) e Paulo Autran (Diretor). O TBC tinha tal empenho em se projetar nacionalmente que foram convidados para assistir à estréia os críticos dos principais jornais cariocas, o mesmo sucedendo, meses depois, com o lançamento de *Convite ao baile*, de Anouilh. Outras montagens do ano foram *Pega fogo*, de Renard; *Ralé*, de Górki, sob a direção de Flamínio Bollini Cerri (o último encenador jovem trazido pelo TBC diretamente da Itália); *Harvey*, de Mary Chase, para comemoração do jubileu de Ziembinski; e *A dama das camélias*, de Dumas Filho, sob a direção de Salce e com Cacilda Becker no papel de Margarida Gauthier. *A dama das camélias* foi inicialmente apresentada no Municipal, comemorando o terceiro aniversário da instituição, e depois levada no Municipal do Rio, como verdadeiro cartão de visitas do TBC. Parte da imprensa carioca, contudo, não recebeu bem o espetáculo, porque a expectativa era de que o elenco excursionasse pela primeira vez tendo como astro Sérgio Cardoso, saído do Teatro do Estudante do Brasil.

Para onde a terra cresce, de Edgard da Rocha Miranda, sob a direção de Adolfo Celi, prossegue em 1952 a trajetória do TBC. Mas o grande triunfo do conjunto seria, no segundo semestre, a encenação das *Antígones*, de Sófocles e Anouilh, que Décio de Almeida Prado julgou, na ocasião, "o maior espetáculo que já vimos no TBC". Uma impressão que se conservou através dos anos, porém, foi de que a *Antígone* moderna, não obstante seja um texto bastante discutível, hoje em dia, alcançou admirável rendimento interpretativo, enquanto a heroína sofocliana não encontrou em Cacilda Becker a atriz ideal, por faltar à sua voz a musicalidade que se requer dos versos trágicos.

Informações publicadas no *Estado*, a 10 de maio de 1952, porém, sugerem uma perspectiva menos favorável do teatro paulista. A declaração é taxativa:

> Em matéria de teatro, São Paulo ainda é provinciano: poucas casas de espetáculo e o desinteresse mais ou menos generalizado do povo por esse gênero de atividade artística pode ser atribuído à concorrência do cinema. O teatro, dispondo de parcos recursos de ordem técnica e de ordem humana – falta de bons artistas e bons autores – não pode lutar contra o cinema, como, por exemplo, foi o caso dos Estados Unidos, capital da sétima arte. Com uma população de mais de 2,2 milhões de habitantes, São Paulo possui apenas seis teatros: o Municipal, com 1.665 lugares, o São Paulo, com 1.320 poltronas, o Santana, com 1.336, o TBC, com 365 lugares, o Cultura Artística, com duas salas, a maior comportando 1.563 pessoas e a menor comportando 400 espectadores. Ao todo os teatros em São Paulo têm 6.649 lugares, o que corresponde a uma cadeira para cerca de 360 pessoas. O Teatro Colombo está fechado para reformas. Trabalha-se na montagem de um teatro portátil, que não é portátil – o Teatro de Alumínio, no vale do Anhangabaú. Funcionam esporadicamente como teatro o Odeon e o Royal.

Nessa época, as peças de maior êxito no TBC haviam sido *Os filhos de Eduardo*, *Arsênico e Alfazema*, *Do mundo nada se leva*, *O anjo de pedra*, *A dama das camélias*. Elas estiveram em cartaz durante nove semanas, chegando a totalizar, não obstante o pouco tempo, cem ou mais representações. Os espetáculos de menor permanência foram *A ronda dos malandros* e *Para onde a terra cresce* – apenas duas semanas em cena.

A POSIÇÃO DO TBC

O balanço que Décio de Almeida Prado fez, em janeiro de 1953, sobre o teatro paulista, atribui ao TBC uma posição, em São Paulo, comparável à de uma *Comédie* em Paris. O conjunto dispõe, no seu quadro fixo, de dezoito atores, quatro encenadores (Celi, Ziembinski, Salce e Bollini), um cenógrafo (Bassano Vaccarini), onze auxiliares e treze funcionários. Está bem clara, a essa altura, a orientação do repertório: peças comerciais alternam-se com textos mais difíceis. O público prefere uma boa representação, mas não esconde uma certa má vontade para com as peças brasileiras. Pode ser observado sem exagero:

> O êxito artístico do TBC, sem dúvida o maior do país, é, em grande parte, um êxito de origem e fundo europeu. Quanto mais os diretores forem se integrando na nossa terra, deitando raízes, recebendo e exercendo influências, formando discípulos, estabelecendo uma espécie de simbiose com o meio, mais estará a caminho da solução um tal problema, ou seja o "abrasileiramento" do nosso teatro. (21/1/1953)

A essa altura não há mais dúvida quanto às características e às diretrizes do TBC: uma companhia conduzida com espírito empresarial, não no sentido de obtenção de lucro, mas de funcionamento em moldes rígidos de uma indústria; a presença superior de Franco Zampari, um verdadeiro mecenas, que obteve também a colaboração de amigos e de figuras de relevo na fundação da Sociedade Brasileira de Comédia, sem fins lucrativos, mantenedora do TBC; a passagem dos antigos teatros de estilo italiano, com frisas, camarotes, galerias e anfiteatros, para uma pequena sala, adaptada, criando maior intimidade entre o ator e o público, e em conseqüência um tipo de interpretação mais sóbrio e comedido, mas impedindo, pelo reduzido número de poltronas, o escalonamento no preço dos ingressos; a implantação do teatro de equipe, formado inicialmente com base em jovens amadores que fizeram seu próprio aprendizado no palco, em lugar dos astros e estrelas do teatro profissional vigente; a utilização da reforma do encenador como responsável pela autoria do espetáculo, fenômeno que datava das últimas décadas do século passado na Europa e conhecido no Brasil – de maneira mais aprofundada – a princípio por meio de Ziembinski e depois dos vários diretores italianos; o cuidado nos cenários e nos figurinos (também concebidos por estrangeiros), não mais improvisados ou servindo a diversos textos e ambientes; a sabedoria de tratar com igual apuro de interpretação Sófocles e Schiller, Jan de Hartog e Sauvajon; o ecletismo do repertório, que procurava atender, numa cidade sem teatros diversificados, aos diferentes gostos das possíveis platéias; a estabilidade do elenco, em que os contratos eram em geral de um ano e renováveis, e os salários de nível melhor permitiam o recrutamento de intérpretes de preparo intelectual mais elevado; tudo, enfim, que necessitava uma platéia cosmopolita, afeita a acompanhar os sucessos de Paris ou da Broadway, mas que não via no pobre profissionalismo tradicional um espelho em que ver-se refletida.

Em entrevista concedida à revista *Teatro brasileiro* (nº 2, dezembro de 1955), Franco Zampari, depois de explicar a criação e o desenvolvimento do TBC, mencionou outros problemas, que eram desconhecidos das demais empresas:

> A organização do TBC é quase completa. Forma um ciclo fechado, pois temos uma seção de carpintaria para trabalhar a madeira bruta. Essa madeira passa à seção de marcenaria, onde existem máquinas aptas para fabricar qualquer tipo de móvel. Uma seção de cenografia, com as mesmas dimensões do palco, permite que o cenário seja preparado e verificado nos pormenores. Uma sala especial para ensaios, reconstruída recentemente, após o incêndio, foi estudada de forma a ter a mesma acústica da sala de espetáculos. Dispõe de cinqüenta poltronas, além de um jogo de refletores, podendo ser usada como sala de conferências. Tem o TBC intenção de iniciar, dentro de seis meses, um programa de palestras, sendo o conferencista remunerado e o público admitido com convites especiais [esse projeto não se cumpriu]. Dispõe o TBC, ainda, de sala de costura completa, de almoxarifado e de depósitos de cenários, alugados fora do teatro.

Todas essas virtudes justificam a posição assumida por Décio de Almeida Prado num artigo publicado no mesmo número da revista e que se inicia assim:

> A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem oito anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores. Deve-se à sua influência, não contrabalançada a não ser recentemente por outras de igual peso – como a do Teatro Maria della Costa – a relativa homogeneidade do meio teatral paulista, maior, acreditamos, do que a de qualquer outra no Brasil. No Rio de Janeiro, por exemplo, o teatro nascente teve de lutar contra os hábitos e as idéias do velho teatro: as posições oficiais, as posições-chave, ainda hoje são ocupadas por pessoas que se formaram antes e à margem do fluxo renovador. Em São Paulo, não: todo o nosso teatro pertence praticamente à mesma geração, de menos de quarenta anos, partilhando de princípios estéticos sensivelmente os mesmos.

Nas sucessivas temporadas, o TBC pouco alterou os seus critérios. O repertório de 1953, excetuando-se *Assim é (se lhe parece)*, de Pirandello, e *Na terra como no céu*, de Hochwalder, pareceu menos cuidado do que nos anos anteriores. *Divórcio para três*, de Sardou, por exemplo, assinala-se pela ótima encenação e fez sucesso. Mas tiveram significado muito menor *Treze à mesa*, de Sauvajon; *Se eu quisesse*, de Paul Geraldy; e *Uma certa cabana*, de Roussin. No Teatro das Segundas-feiras, encenou-se *Uma mulher em três atos*, de Millôr Fernandes, que depois foi transferida para o horário normal. Foi também numa segunda-feira que Ruggero Jacobbi apresentou, no TBC, o seu teatro de vanguarda, com *A desconhecida de Arras*, de Salacrou, inaugurando uma série de espetáculos que deveriam ter sido "não somente um fato teatral, mas também um fato literário de bastante importância" (30/8/1953).

Mil novecentos e cinqüenta e quatro, ano do IV Centenário de São Paulo, viu numerosas montagens no TBC. *Leito nupcial*, de Jan de Hartog, com Cacilda e Jardel Filho, representou um enorme e inexplicável fracasso de bilheteria. Seguiram-se *Mortos sem sepultura*, de Sartre; *Um dia feliz*, de Émile Mazaud; *Uma mulher do outro mundo*, de Noel Coward; *...E o noroeste soprou*, de Edgard da Rocha Miranda; *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil; *Cândida*, de Shaw; e *Assassinato a domicílio*, de Frederic Knott. Alguns desses espetáculos foram primorosos, sobretudo *Leonor de Mendonça*, obra-prima do romantismo brasileiro, pela beleza estilística. E *Cândida*, curiosamente, depois de ter estreado como um drama lento e solene, foi restituída por Ziembinski, depois de alguns dias, ao ritmo de comédia, por sugestão de Tônia Carrero, transformando-se num êxito. A fim de ampliar platéias e amortizar os gastos de montagem, o TBC decide, em 1954, atuar permanentemente também no Teatro Ginástico do Rio, na esperança de revezar nas duas salas as estréias de cada cidade.

Sérgio Cardoso e Nydia Lícia já haviam deixado o TBC. Depois de atuarem na Dramática Nacional, passam a ter seu próprio conjunto. Mais tarde, ocupam o excelente Teatro Bela Vista, adaptado do antigo Cine-Teatro Espéria. Em março Sérgio anuncia à imprensa que o novo prédio havia sido alugado pelo prazo de vinte anos, mas a inauguração não pode dar-se em julho, como era seu desejo. O elenco iniciou as atividades em outubro, no Teatro Leopoldo Fróis, com *Lampião*, de Rachel de Queiroz

Mil novecentos e cinqüenta e cinco foi cheio de acontecimentos para o TBC. Quanto às encenações, a de *Santa Marta Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida, sob a direção de Celi, permaneceu vários meses em cartaz. *Volpone*, de Ben Jonson, na adaptação de Stefan Zweig, sucedeu à peça brasileira, valendo a Ziembinski sua melhor realização no elenco. *Maria Stuart*, de Schiller, em tradução de Manuel Bandeira, dirigida por Ziembinski, permite um belo cotejo entre as irmãs Cacilda Becker e Cleyde Yáconis, intérpretes respectivamente do papel-título e da rainha Elisabeth.

OS PRIMEIROS PROBLEMAS

Um incêndio destruiu pequena parte das instalações do TBC e *O Estado* comentou:

> São Paulo, sem o TBC, já não seria exatamente, precisamente São Paulo [...]. Parecia impossível – apesar de tremendamente verdadeiro – que o fogo pudesse consumir dessa maneira estúpida um bem que de algum modo já é coletivo, já pertence à cidade, marcando-a da mesma forma que o prédio do Banco do Brasil, o viaduto do Chá, os nossos museus ou o parque Ibirapuera. (9/6/1955)

Mas o verdadeiro problema do ano foi o desligamento de Adolfo Celi que, segundo testemunho de Cacilda Becker, provocou em Franco Zampari a maior de suas desilusões artísticas, pois Franco Zampari via em Celi o continuador de seu trabalho naquele teatro. Com Tônia Carrero e Paulo Autran, outras duas primeiras figuras do elenco, ele formou a Companhia Tônia-Celi-Autran que, seguindo diretrizes semelhantes às do TBC, durante vários anos se distinguiu como um dos primeiros conjuntos do país. Sobre mais essa sangria no grupo, declarou Adolfo Celi, que era sem dúvida a alma do teatro:

> A razão fundamental que nos fez deixar o TBC foi pensar que, quanto maior número de elencos houver, tanto melhor será para o teatro brasileiro. Serve para o nosso caso o conhecido exemplo da ameba que, ao dilatar-se muito, acaba se dividindo em duas. O TBC existe independentemente das pessoas que o compõem. Daí a nossa saída não trazer prejuízos. Pretendemos, também, lançar elementos novos, que dificilmente poderiam entrar no TBC a não ser para papéis secundários. É que o teatro da rua Major Diogo faz, naturalmente, pelas necessidades de sua organização, contratos fixos e longos. (31/8/1955)

Apesar da saída de Celi, o TBC teve um ano brilhante, em 1956, com o lançamento de *Casa de chá do luar de agosto*, espetáculo que serviu para a estréia brasileira do jovem diretor belga Maurice Vaneau, contratado do Teatro Nacional da Bélgica (na temporada desse conjunto europeu, no ano anterior, a montagem de maior repercussão havia sido *Barrabás*, de Ghelderode, sob a responsabilidade de Vaneau, o que levou Franco Zampari a convidá-lo para permanecer no Brasil). *Casa de chá*, uma peça medíocre de John Patrick e subrepticiamente justificadora do imperialismo norte-americano no Japão, desenvolve, entretanto, o problema, com uma simpatia e uma verve que subjugam a platéia desprevenida. Em compensação, *Eurídice*, de Anouilh, montagem seguinte do TBC, na direção de Gianni Ratto, teve sorte antagônica, sendo retirada de cartaz antes que estivesse pronta para substituí-la *Mamouche*, de André Birabeau, dirigida por Ziembinski. Gianni Ratto, responsável pelo espetáculo e autor dos cenários, dos mais perfeitos que realizou, tinha vindo para o Brasil num esquema semelhante ao de seus patrícios italianos, só que a convite de Maria della Costa e Sandro Polloni, para inaugurar em 1954 o Teatro Maria della Costa, com *O canto da cotovia* (*L'Alouette*), também de Anouilh.

Vaneau não foi feliz na encenação, em 1957, de uma peça brasileira – *As provas de amor*, de João Bethencourt, cujo teor poético mereceria melhor sorte. Sucedeu a ela, no cartaz, *A rainha e os rebeldes*, de Ugo Betti, outro espetáculo de rendimento relativo. *Nossa vida com papai*, de Lindsay e Crouse, sob a direção de Gianni Ratto, valeu sobretudo pelo desempenho de Fernanda Montenegro, em plena maturidade artística, e pelo humor de Fregolente. Em maio de 1957, incendiaram-se as instalações do TBC, no Ginástico do Rio. O conjunto resiste, porém, a mais essa vicissitude. A estréia de *Rua São Luís, 27, 8º andar*, de Abílio Pereira de Almeida, na sala da rua Major Diogo, salva o elenco dos grandes prejuízos, adiando por um ano sua primeira grande crise, quando do afastamento de Franco Zampari e a conseqüente paralisação das atividades por alguns dias. *Rua São Luís* teve direção de Alberto D'Aversa, cedido pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, que, por indicação de Adolfo Celi, seu colega da Academia de Arte Dramática de Roma, o havia contratado com exclusividade para lecionar Interpretação.

Os problemas não impedem o TBC de inaugurar, no segundo andar do seu imóvel, um teatro experimental, com textos brasileiros: *Do outro lado da rua*, de Augusto Boal, sob a direção de Flávio Rangel, e *Matar*, de Paulo Hecker Filho, sob a direção de Walmor Chagas. Já *Adorável Júlia*, de Sauvajon (adaptado de Maugham), estreado no Rio, vem para o Maria della Costa, alugado ao TBC. O espetáculo representava também a despedida, da organização pertencente a Franco Zampari, de mais um núcleo de seus maiores valores, encabeçados por Cacilda Becker. Saíam com ela, para formar nova companhia, que foi estrear no Rio, Ziembinski, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas e Fredi Kleemann. Ao entrar no seu décimo aniversário, o TBC tem sucesso de crítica com *Os interesses criados*, de Benavente, sob a direção de Alberto D'Aversa, em que o elenco é praticamente novo, mas o espetáculo não atravessa o palco.

Vestir os nus, de Pirandello, também sob a direção de D'Aversa, mostrou uma melodramaticidade de gosto muito duvidoso, que em nada reabilitou o encenador do insucesso de *A matrona de Éfeso*, de Guilherme Figueiredo. Fernanda Montenegro, mais uma vez, era a presença sincera e vigorosa na obra italiana. Mas o TBC voltou aos seus grandes dias, em 1958, com a montagem de *O panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, um espetáculo em tudo feliz: o impacto do texto norte-americano, a enérgica direção de D'Aversa e um desempenho de qualidade, em que Leonardo Vilar impressiona como protagonista e Nathalia Timberg tem uma cena dramática marcante. Já *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, que seria a grande montagem para comemorar o décimo aniversário do TBC, deixou de atingir a platéia, pelo tom excessivamente declamatório e solene, na linha dada por Alberto D'Aversa, que tornou artificial o desempenho.

Após uma reunião de cerca de duas horas, no dia 12 de dezembro de 1958, a diretoria do TBC resolveu suspender provisoriamente, no domingo seguinte, as atividades da casa de espetáculos. *Pedreira*, assim, teria apenas mais três dias de cartaz. A decisão da Sociedade Brasileira de Comédia prendeu-se à circunstância de estar enfermo Franco Zampari. Os colegas de organização queriam aguardar seu restabelecimento, para que fossem traçadas as novas diretrizes do conjunto. Permaneceria em cena, no Ginástico do Rio, *Rua São Luís, 27, 8º andar*, mas seriam suspensos os ensaios de *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams, iniciados sob a direção de Geraldo Queirós.

Dois dias depois, no entanto, vem uma contra-ordem:

> O TBC não suspenderá temporariamente suas atividades e a peça *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, continuará em cartaz – é o que ficou decidido ontem em reunião realizada na residência do dr. Júlio de Mesquita Filho, da qual participaram pessoas ligadas ao meio teatral e à sociedade paulista.

A 21 de dezembro, a diretoria do TBC resolveu entregar a direção comercial da empresa a Antônio de Queirós Matoso e a direção artística a Alfredo Mesquita. O governador do estado recomendou também, à Caixa Econômica Estadual, a concessão de um empréstimo de 10 milhões de cruzeiros ao TBC.

No dia 11 de novembro, Franco Zampari havia recebido na Câmara Municipal o título de cidadão paulistano, declarando:

> Nasci em Nápoles, no dia 10 de setembro de 1898. Cheguei ao Brasil em dezembro de 1922. Já vim formado, trabalhando como engenheiro mecânico e industrial desde aquela época [...]. Senti que, tendo recebido tudo em São Paulo, precisava devolver alguma coisa à cidade. Sendo um parque industrial de primeiríssima ordem, centro agrícola, com um movimento de renovação literária que se afirmava com os grupos ligados a Paulo Prado e à grande figura de Mário de Andrade, São Paulo não tinha ainda teatro. Daí a minha idéia de criar o TBC.

Zampari reassumiu a direção do TBC em março de 1959, quando Alfredo Mesquita ensaiava *A senhoria*, de Audiberti, que fracassou inteiramente, a partir da ineficácia do texto. *Condessa Júlia*, de Strindberg, dirigida por Alberto D'Aversa, não fez também sucesso, apesar do excelente desempenho de Tereza Rachel. E os espetáculos seguintes não ajudam o TBC a superar a crise: *Romanoff e Julieta*, de Peter Ustinov; *Patate*, de Marcel Achard; *Quando se morre de amor*, de Patroni Griffi. O repertório parecia deslocado em relação à expectativa do público e não houve muito êxito, artístico ou comercial.

Mil novecentos e sessenta inicia-se, no TBC, com outro cartaz inexpressivo: *Idade perigosa*, de William Noble, sob a direção de Henriette Morineau e com cenários de Napoleão Moniz Freire. Para manter-se, o elenco viaja para o Rio Grande do Sul, enquanto a sala da rua Major Diogo passa por reforma, tendo como principais objetivos o aumento do palco e melhorias em sua parte técnica.

A DÉCADA DE 60

A década de 50 já havia modificado o panorama cênico em São Paulo e no Brasil. Não só novas companhias, às vezes saídas do TBC, competiam com ele, mas outras preocupações animavam os movimentos jovens. O processo desenvolvimentista, que empolgava o país, encontrara um eco surpreendente nos valores nacionais que despontavam – tanto dramaturgos como encenadores. O Teatro de Arena, já em 1958, lançava uma nova geração de autores, que se completava com o movimento de jovens diretores. O TBC revelou-se sensível a essa alteração de dados e contratou o diretor brasileiro Flávio Rangel, que imprimirá novos rumos ao elenco. Flávio vinha de um grande sucesso com *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro Maria della Costa, e sua primeira montagem no TBC seria também um triunfo: *O pagador de promessas*, que relançava como autor de primeira linha Dias Gomes, representado na década de 40 por Procópio. Enquanto não se inicia a carreira de *O pagador*, o TBC oferece a segunda versão de *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams, interpretada por Nathalia Timberg, na remontagem paulista de Benedito Corsi.

Zampari procura adaptar-se às novas correntes, como bem prova esta entrevista concedida a *O Estado de S. Paulo*, em 27 de julho de 1960:

> A orientação do repertório do TBC é nacionalista, quanto possível. Não se pode pensar que uma peça escrita em cima do joelho possa ser apresentada pelo TBC. Os textos de valor e que tenham possibilidades de bilheteria serão sempre bem-vindos. No mais, continuando nossa linha de prestígio à boa dramaturgia, encenaremos as peças estrangeiras de mérito artístico [...]. Vamos apresentar *O pagador de promessas* porque gostei do texto. Mas não bastava a minha opinião. Vamos encenar a peça de Dias Gomes porque os diretores gostaram dela. Não se pode impor ao diretor artístico uma peça que ele não aprecie.

O TBC inicia o ano de 1961 com uma crise imensa. Aliás, nessa entrevista, Zampari já antecipava o problema:

> De 1948 até hoje, o custo de vida aumentou dez vezes, ou melhor, foi de dez vezes a desvalorização da moeda. Quando iniciamos nossas atividades, o ingresso custava 60 cruzeiros, e agora é de 180 a 200 cruzeiros, num acréscimo muito inferior à majoração de todas as utilidades. Um espetáculo custava-nos de 50 a 60 mil cruzeiros, e agora custa de 500 a 600 mil. Como o poder aquisitivo do povo não comportaria reajustamento dos preços em outros níveis, o teatro é que está padecendo. E cabe considerar que as entradas têm aqui um preço ridículo, em comparação ao cobrado nos grandes centros teatrais, como Paris, Londres e Nova York. A única solução é o apoio substancial das autoridades. O governo deveria – prossegue o empresário – classificar as companhias, dando-lhes uma subvenção mensal que permita oferecer espetáculos de alto nível, sem o fantasma da bilheteria. Prefiro não exemplificar com o TBC. Por isso, cito a Cia. Tônia-Celi-Autran. Esse conjunto, que é um dos mais categorizados de que dispomos, tinha resolvido apresentar *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt. Adiou a montagem da peça, porque os gastos são tão elevados que, mesmo trabalhando com casas lotadas, não conseguiria cobrir as despesas. É justo privar o público de São Paulo de uma peça mundialmente conhecida e de mérito proclamado por todos? Deixo aos outros a resposta.

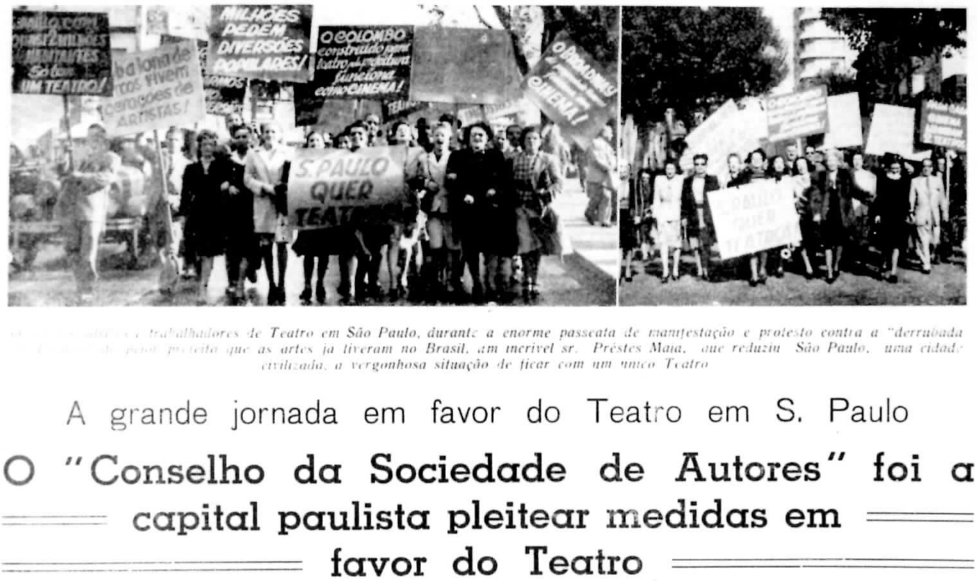
Com o objetivo de socorrer o TBC, o governador Carvalho Pinto recomenda ao Banco do Estado que forneça a Franco Zampari um empréstimo de 3 milhões de cruzeiros. No dia anterior, 10 de fevereiro, realizava-se a última récita de *O panorama visto da ponte*, espetáculo que havia esgotado seu público, após a longa carreira de lançamento e a recente temporada, a preços reduzidos.

A 22 de fevereiro é publicado o seguinte comunicado de Franco Zampari:

> A Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos, declarada de utilidade pública pelo Governo do Estado de São Paulo, titular do Teatro Brasileiro de Comédia, vem a público para lamentavelmente informar à culta população de São Paulo que, face à impossibilidade de cumprir, no devido tempo, os seus encargos, vê-se obrigada a não prosseguir em suas atividades artísticas, o que se daria através da encenação da peça *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri. Num Estado como o de São Paulo, que cada vez mais se caracteriza pela sua pujança econômica e riqueza material, dirige-se um apelo ao governador, à Comissão Estadual de Teatro, à classe teatral e aos intelectuais, para que não deixem perecer, de maneira tão melancólica, a obra que foi a *cellula mater* de todo o movimento artístico que floresce no país.

Forma-se imediatamente uma comissão, incumbida de examinar não só a situação do TBC mas de todo o teatro paulista. Por outro lado, elege-se a primeira diretoria da União Paulista da Classe Teatral, assim constituída: presidente, Cacilda Becker; vice-presidente, Roberto Freire; 2º vice-presidente, Cleyde Yáconis; secretário-geral, Gianfrancesco Guarnieri; 2º secretário, Mauro Mendonça; tesoureiro, Nagib Elchmer; 2º tesoureiro, Armando Pascoal; diretor cultural, Flávio Rangel; diretor de propaganda, Líbero Ripoli Filho; conselho fiscal, Moracy do Val, Milton Gonçalves, José Puppi e Sérgio Marques; e uma comissão de reivindicações, Xandó Batista, Nathalia Timberg e Luís Vergueiro.

A 1º de março de 1961, os atores que ensaiavam *A semente* ocupam o TBC, no intuito, segundo eles, de chamar a atenção do governo e do *público* para a situação da casa de espetáculos. Enquanto isso, o plano de salvação do teatro paulista é levado, em audiência ao governador Carvalho Pinto, no palácio dos Campos Elísios. Reivindicava-se o seguinte: autorização do Banco do Estado para que adiantasse a quantia de 5 milhões, necessária ao pagamento de dívidas do TBC, inclusive as ações trabalhistas; autorização ao Banco do Estado para que adiantasse a quantia de 3 milhões, como garantia para o



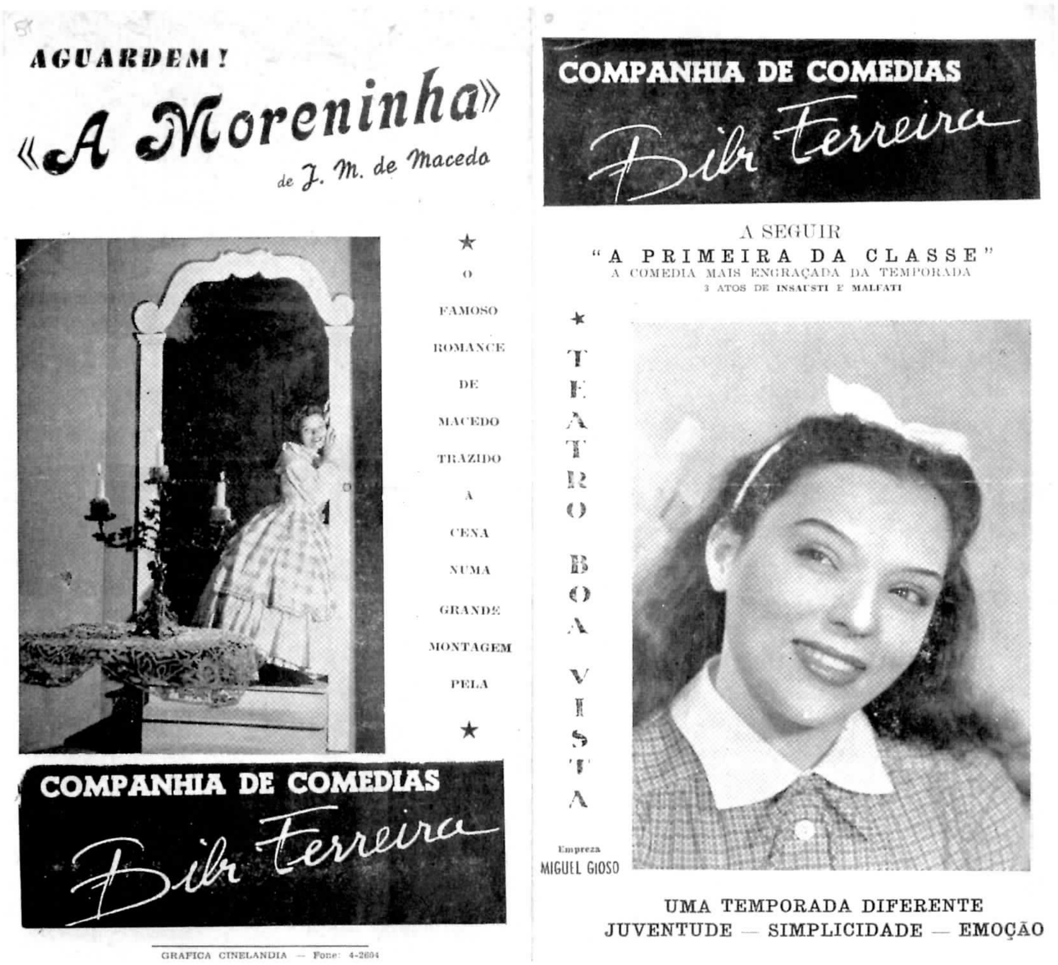
S. PAULO QUER TEATRO
MILHÕES PEDEM DIVERSÕES POPULARES!
O COLOMBO construído para teatro, pela prefeitura funciona como CINEMA!
Só tem UM TEATRO!

[illegible] artistas e trabalhadores de Teatro em São Paulo, durante a enorme passeata de manifestação e protesto contra a "derrubada [illegible]" do pior prefeito que as artes ja tiveram no Brasil, um incrivel sr. Prêstes Maia, que reduziu São Paulo, uma cidade civilizada, a vergonhosa situação de ficar com um unico Teatro

A grande jornada em favor do Teatro em S. Paulo

O "Conselho da Sociedade de Autores" foi a capital paulista pleitear medidas em favor do Teatro

São Paulo Quer Teatros, passeata de atores circenses, do teatro de revista e de autores, *Comoedia*, 1946



AGUARDEM!

«A Moreninha»

de J. M. de Macedo

★

O
FAMOSO
ROMANCE
DE
MACEDO
TRAZIDO
A
CENA
NUMA
GRANDE
MONTAGEM
PELA

★

COMPANHIA DE COMEDIAS

Bibi Ferreira

GRAFICA CINELANDIA — Fone: 4-2604

COMPANHIA DE COMEDIAS

Bibi Ferreira

A SEGUIR

"A PRIMEIRA DA CLASSE"

A COMEDIA MAIS ENGRAÇADA DA TEMPORADA

3 ATOS DE INSAUSTI E MALFATI

★

TEATRO BOA VISTA

Empreza

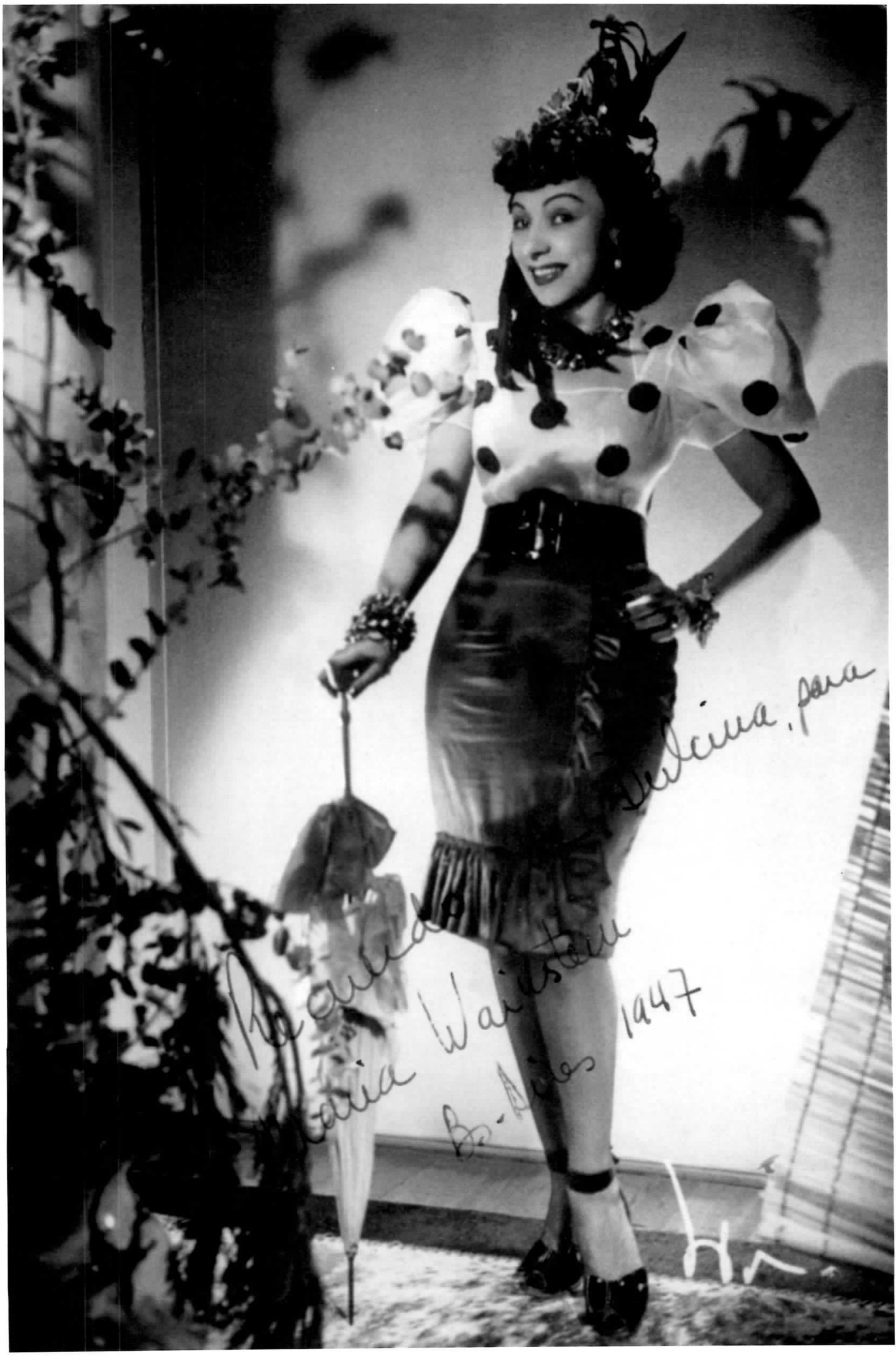
MIGUEL GIOSO

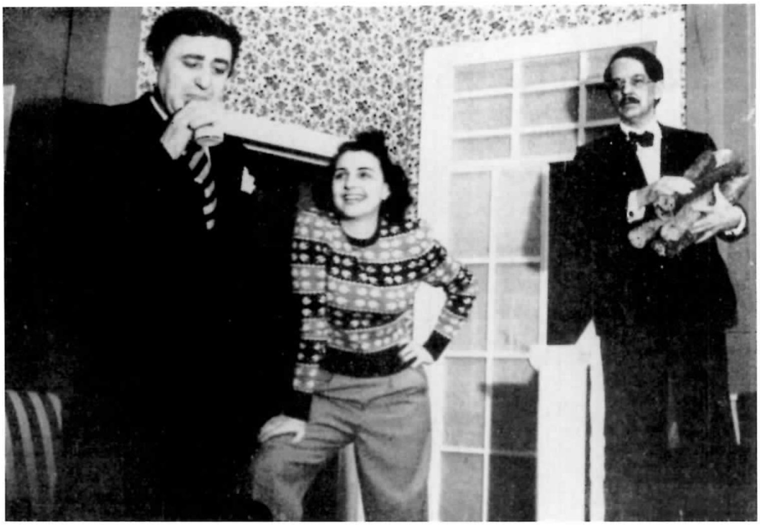
UMA TEMPORADA DIFERENTE

JUVENTUDE — SIMPLICIDADE — EMOÇÃO

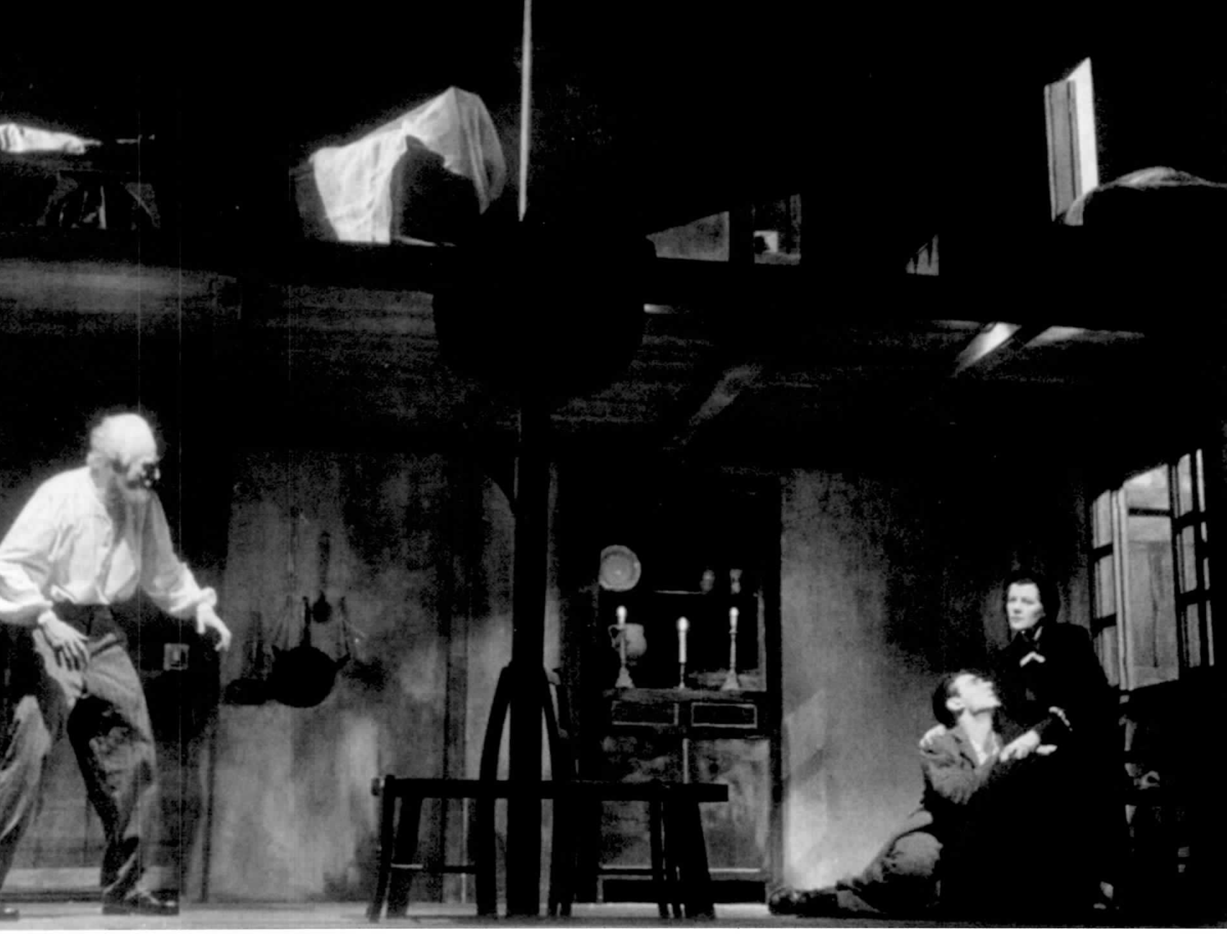
Bibi Ferreira. Programa da companhia, 1945 ▲

Chuva, de Somerset Maugham. Direção: Dulcina de Morais. Companhia Dulcina-Odilon, 1945. Na foto: Dulcina de Morais. Acervo: Sábato Magaldi ▶


Recuerdo [illegible] Dulcina, para
María Wainstein
Bs-Aires 1947



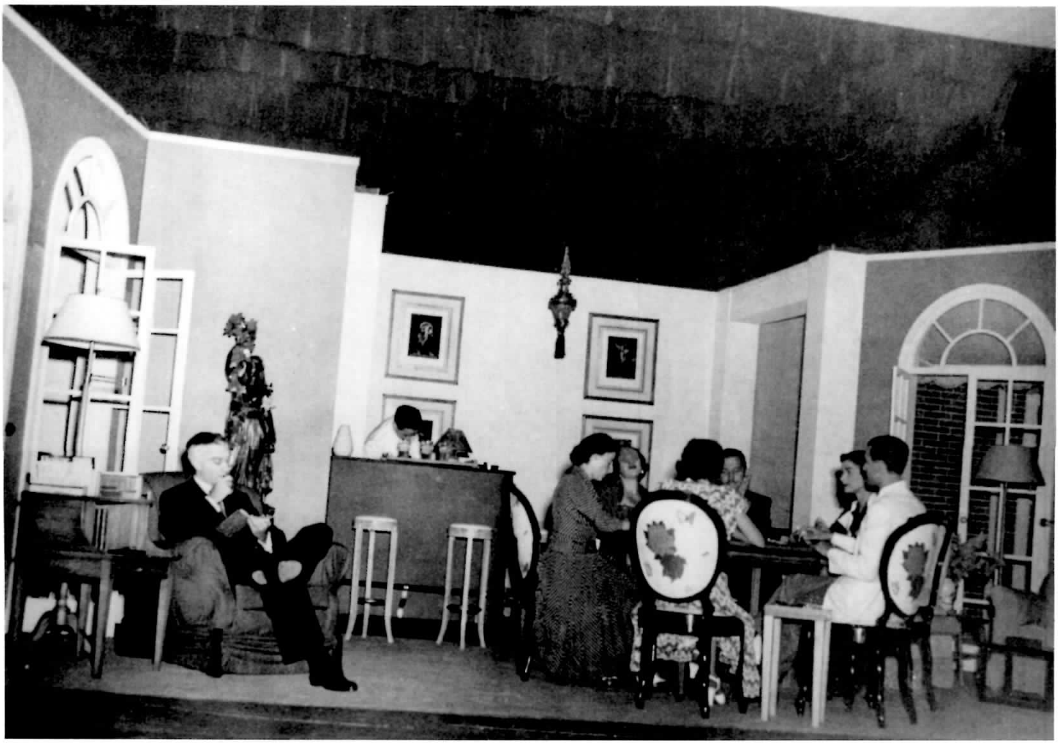
Claudia, de Rose Frankem. Eva e seus artistas, 1946. Na foto: Afonso Stuart, Eva Todor e Armando Braga. Foto: Comoedia, out.-nov. 1946

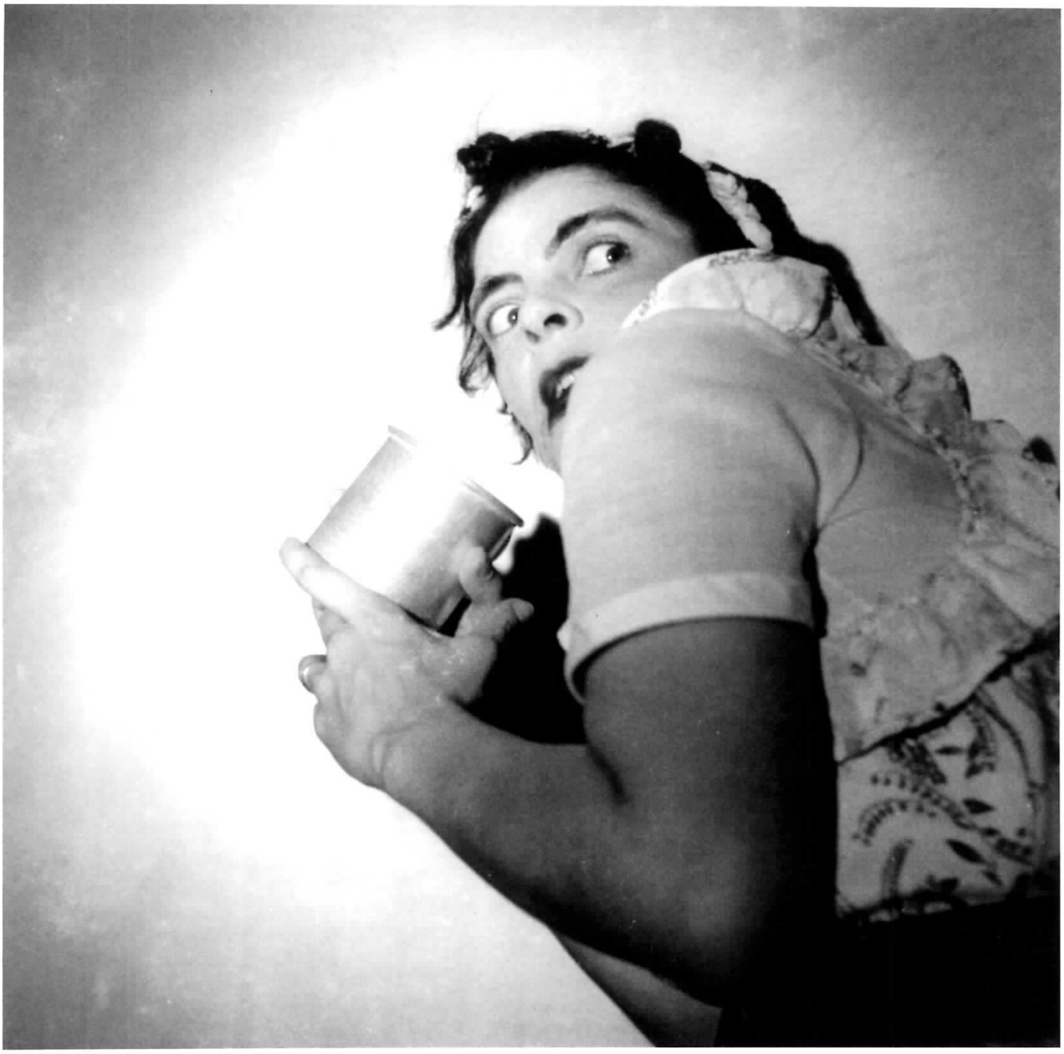


▲ *Desejo*, de Eugene O'Neill. Direção: Ziembinski. Os V Comediantes, 1947. Na foto: Ziembinski, Sandro Polloni e Olga Navarro. Foto: Carlos. Acervo: Cedoc-Funarte

◀ *Amanhã, se não chover*, de Henrique Pongetti. Direção: Ziembinski. Cia. Fernando de Barros, 1950. Na foto: Tônia Carrero, Paulo Autran e Armando Couto. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

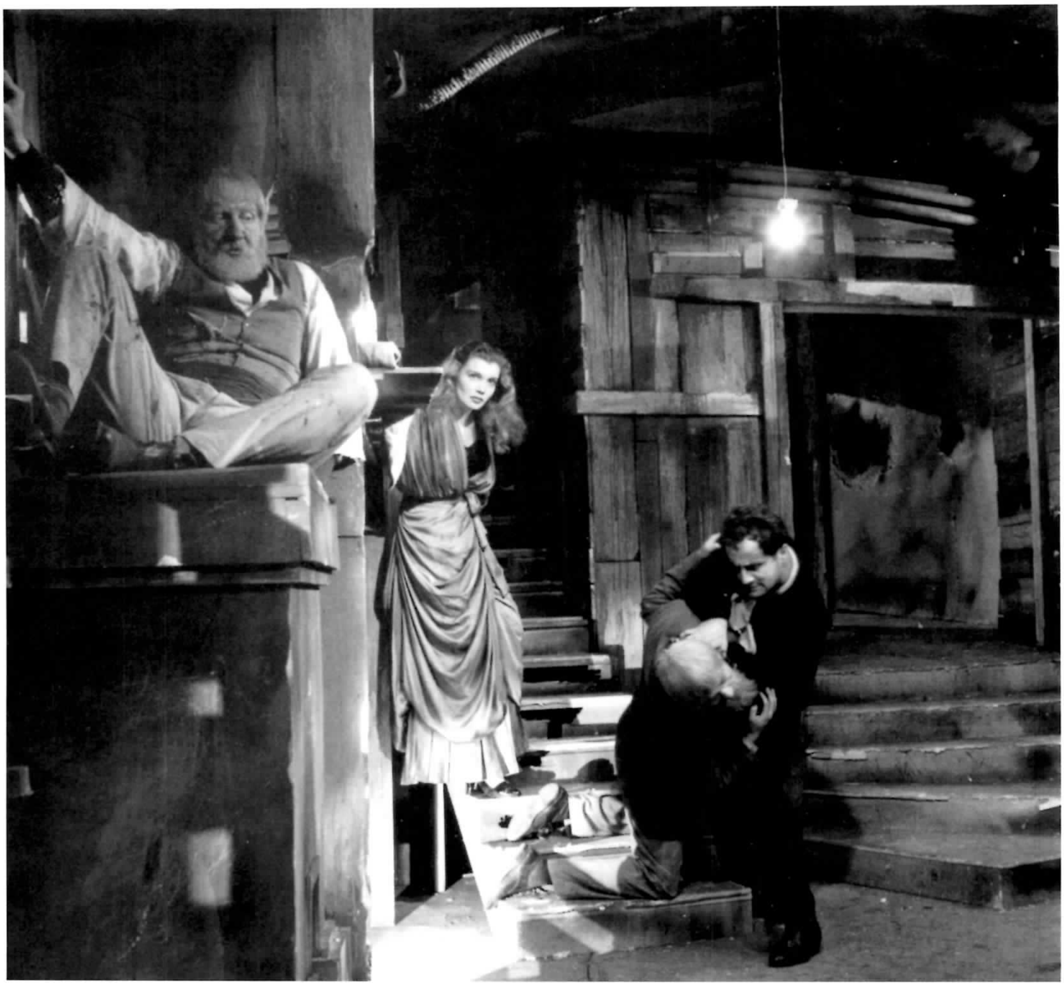
▼ *Pip-paf*, texto e direção: Abílio Pereira de Almeida. Teatro Brasileiro de Comédia, 1949. Na foto: Ruy Affonso, Glauco De Divites, Helenita Queirós Matoso, Marina Freire, José Scatena, Madalena Nicol e Delmiro Gonçalves. No centro, de costas, Célia Biar. Acervo: Alfredo Mesquita





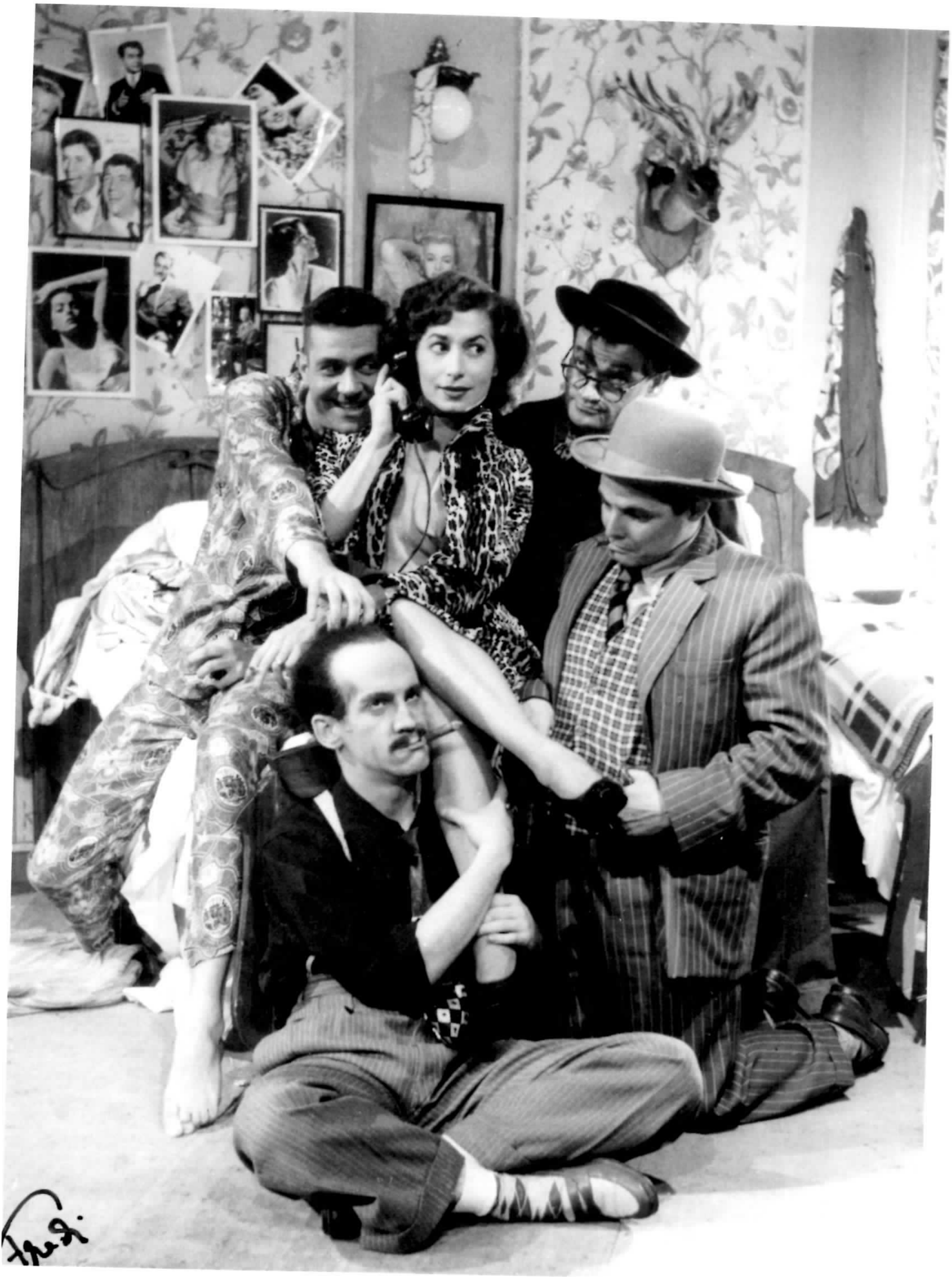
▲

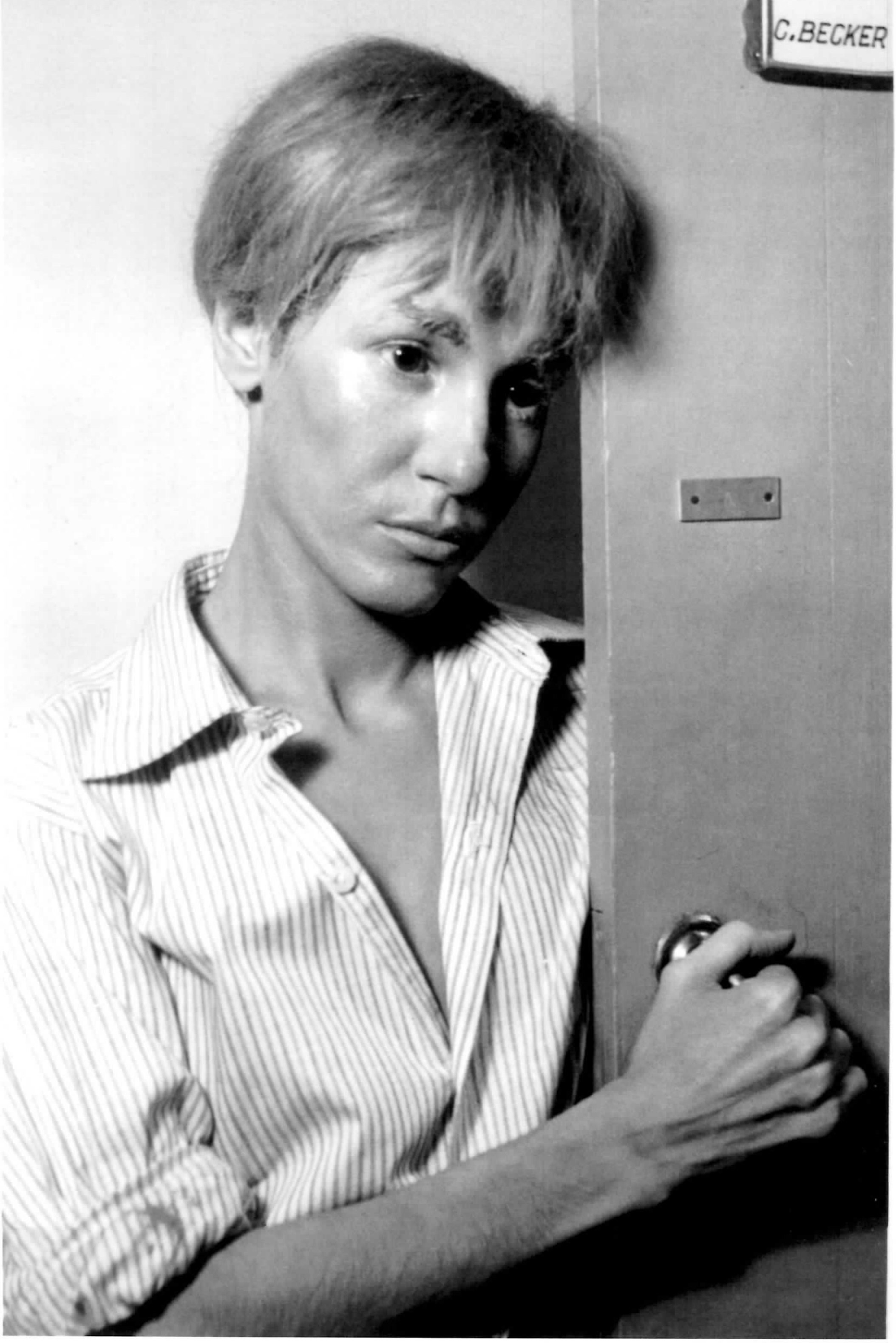
Antes do café, de Eugene O'Neill. Teatro Brasileiro de Comédia, 1949. Na foto: Madalena Nicol. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas



Ralé, de Máximo Górki. Direção: Flamínio Bollini Cerri. Teatro Brasileiro de Comédia, 1951. Na foto: Ziembinski, Maria della Costa, Carlos Vergueiro e Paulo Autran. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Maria Thereza Vargas

Vá com Deus, de John Murray e Allen Boretz. Direção: Flamínio Bollini Cerri. Teatro Brasileiro de Comédia, 1952. Na foto: Fredi Kleemann, Cleyde Yáconis, Carlos Vergueiro, Sérgio Cardoso e Josef Guerreiro. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Cleyde Yáconis

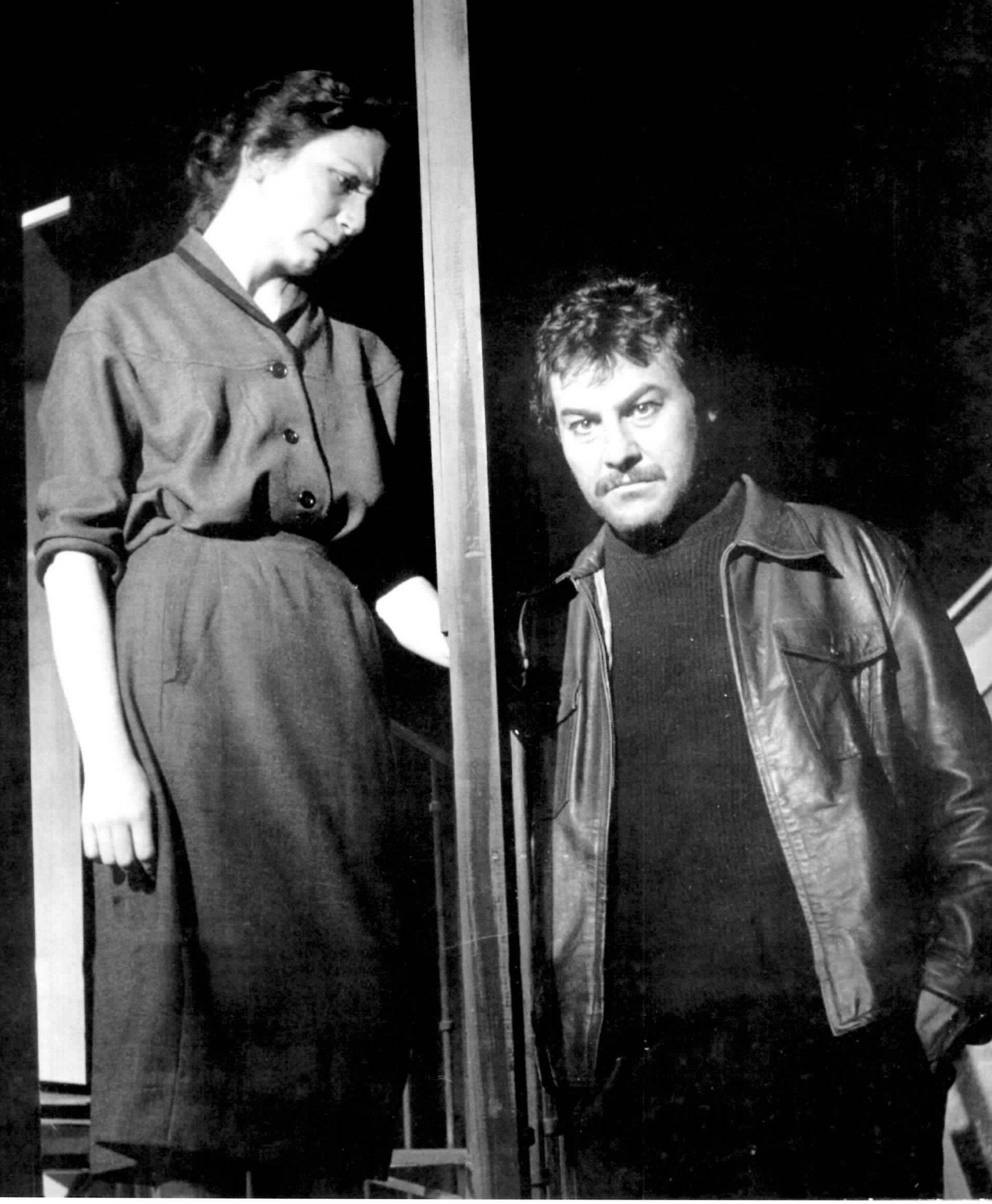

Fredi



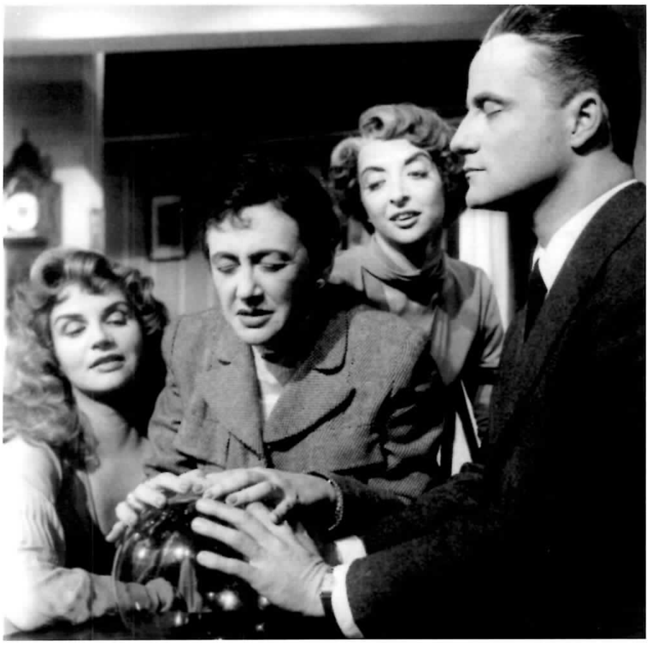
▲ *Pega fogo*, de Jules Renard. Direção: Ziembinski. Teatro Brasileiro de Comédia, 1951. Na foto: Cacilda Becker. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Walmor Chagas

Anjo de pedra, de Tennessee Williams. Direção: Luciano Salce. Teatro Brasileiro de Comédia, 1950. Na foto: Cacilda Becker, Elisabeth Henreid e Maurício Barroso. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Walmor Chagas ▶

▲ *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Direção: Adolfo Celi. Teatro Brasileiro de Comédia, 1951. Na foto: Sérgio Cardoso e Raquel Moacyr. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Nydia Lícia

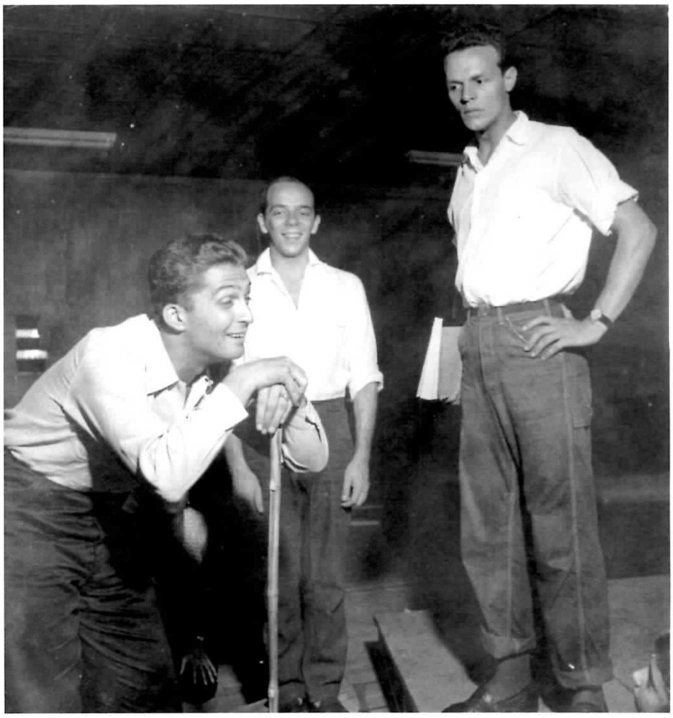


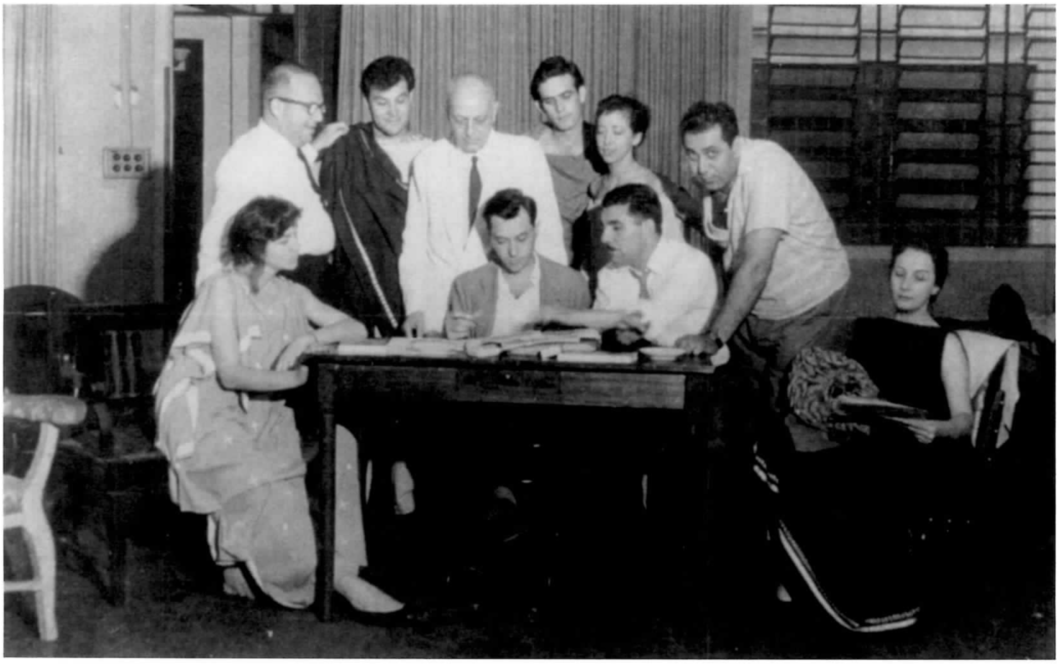
▲ *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller. Direção: Alberto D'Aversa. Teatro Brasileiro de Comédia, 1958. Na foto: Nathalia Timberg e Leonardo Vilar. Foto: Júlio Agostinelli. Acervo: Iconographia



◂ *Uma mulher do outro mundo*, de Noel Coward. Direção: Adolfo Celi. Teatro Brasileiro de Comédia, 1954. Na foto: Tônia Carrero, Marina Freire, Célia Biar e Paulo Autran. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

▾ *A casa de chá do luar de agosto*, de John Patrick. Direção: Maurice Vaneau. Teatro Brasileiro de Comédia, 1956. Ensaio. Na foto: Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Milton Morais. Foto: Júlio Agostinelli. Acervo: Iconographia

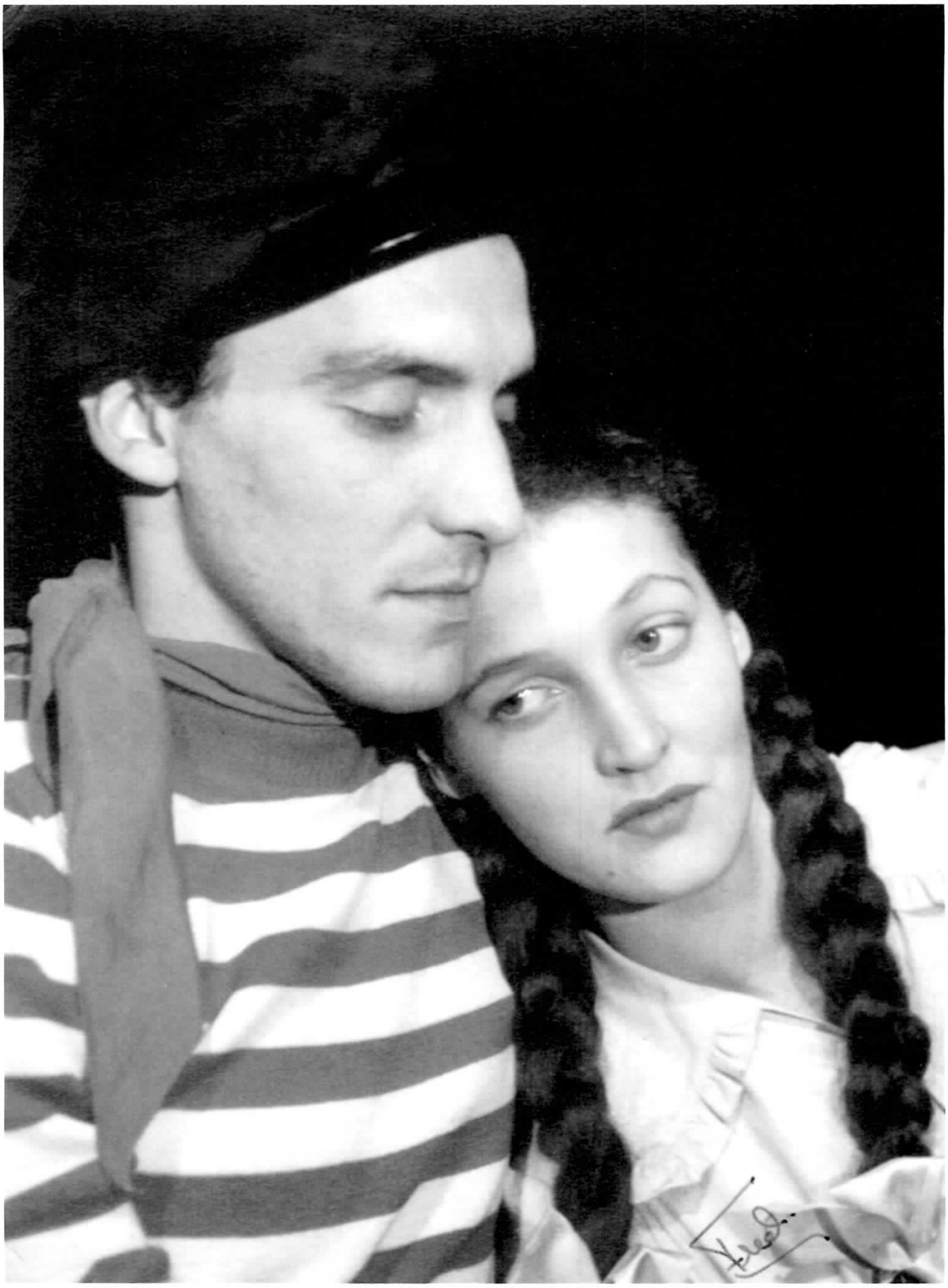




▲ *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, de Guilherme Figueiredo. Teatro Brasileiro de Comédia, 1958. Reunião do elenco. Na foto: Nathalia Timberg, Guilherme Figueiredo (autor), Leonardo Vilar, Franco Zampari (diretor do teatro), Armando Paschoal (administrador), Francisco Cuoco, Fernanda Montenegro, Michel Veber (figurinista), Alberto D'Aversa (diretor do espetáculo) e Carminha Brandão. Foto: Júlio Agostinelli. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

Vereda da salvação, de Jorge Andrade. Direção: Antunes Filho. Teatro Brasileiro de Comédia, 1964. Na foto: Cleyde Yáconis e Raul Cortez. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Cleyde Yáconis ▲

◀ *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Direção: Flávio Rangel. Cenografia e figurinos: Cyro Del Nero. Teatro Brasileiro de Comédia, 1960. No centro da foto: Leonardo Vilar e Nathalia Timberg



▲ *O malandro*, de Ferenc Molnár. Direção: Alfredo Mesquita. Escola de Arte Dramática de São Paulo, 1950. Na foto: Xandó Batista e Monah Delacy. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Alfredo Mesquita prosseguimento das atividades do TBC, encenando-se de início *A semente*. O plano era mais ambicioso, contudo, cobrindo as outras necessidades do teatro paulista. Por isso, solicitava-se, no total, a verba de 30 milhões, que seria oportunamente aplicada pela Comissão Estadual de Teatro, de acordo com as condições de cada grupo. O governador enviou mensagem à Assembléia Legislativa, propondo o crédito de 20 milhões. Houve a tentativa de se dividir essa verba no Legislativo, contrariamente às normas que confiam o trabalho administrativo ao Executivo, mas acabou sendo aprovado o projeto original, após brigas que cindiram durante algum tempo o pessoal de teatro.

A entrega de uma quantia ponderável ao TBC supunha uma intervenção do governo em seus negócios, e o dramaturgo Roberto Freire, indicado pela Comissão Estadual de Teatro, com o apoio da União Paulista da Classe Teatral, é nomeado diretor-superintendente do conjunto. Roberto Freire, por sua vez, nomeia Flávio Rangel diretor artístico e Armando Pascoal administrador executivo do teatro. Com a montagem de *A semente*, uma das melhores obras de Gianfrancesco Guarnieri, numa das mais felizes encenações de Flávio Rangel, o TBC parece iniciar nova fase, que, além do apoio do governo do estado, recebeu uma ajuda do Jockey Club. Interessante a declaração de Flávio Rangel, no programa de *A semente*, montada nesse teatro quase oficial:

> A permanente e humanitária preocupação demonstrada por Guarnieri, em suas três peças, pelo proletariado, pela abertura e possibilidade de melhores condições de vida, atinge aqui seu mais alto grau. Não se pense, porém, que a peça é meramente tendenciosa ou doutrinária. Numa eloqüente demonstração de que esta é a sua obra mais adulta, até mesmo as idéias e os personagens contrários ao protagonista receberam os melhores argumentos. Avulta também uma aguda observação da classe operária brasileira; uma classe que, nos últimos tempos, está se conduzindo praticamente sem líderes, num momento histórico em que suas reivindicações e seus gritos de protesto nascem quase que diariamente como uma explosão inadiável, como que a demonstrar que nada está bem, e não como uma conseqüência fria de cálculos políticos. [...] Acho que se deve procurar (na formulação do espetáculo) uma simplicidade elaborada, e esquecer a sutileza. A sutileza, além de ser "um velho mal da civilização", não serve ao teatro que é preciso fazer no Brasil, agora. De tal modo que se resulta útil misturar Copeau, Barrault, Vilar, Kazan, Planchon e finalmente Brecht e Aristóteles, o jeito é fazê-lo.

Como a estréia, mais tarde, de *Almas mortas*, de Gogol, na adaptação de Adamov, foi um fracasso, o TBC voltou no fim do ano à dramaturgia brasileira com *A escada*, de Jorge Andrade, peça sem grande ambição artística mas que soube calar fundo no público a que se destinava.

NOVAS TENTATIVAS

Traçando o plano do TBC para 1962, Flávio Rangel declara:

> Entendo que a única forma a ser seguida no atual estágio do teatro brasileiro em nosso país é o decidido apoio à dramaturgia brasileira; mas, por outro lado, limitar-se a ela seria uma política exageradamente estreita. O TBC pretende lançar também os mais significativos textos da dramaturgia universal, de qualidade artística inquestionável, alternando-os com a produção dos nossos melhores autores. (12/3/1962)

Essa explicação visava a introduzir a próxima estréia de *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, lançada uma década antes por Jaime Costa. Pela direção de Flávio Rangel e pelos principais desempenhos, o espetáculo foi muito bem recebido. Acolhida semelhante teve *Yerma*, de García Lorca, sob a direção de Antunes Filho e no desempenho de Cleyde Yáconis. O último lançamento de 1962, no TBC, foi *A revolução dos beatos*, peça de Dias Gomes, que não repete as qualidades de *O pagador de promessas*, embora propiciasse um espetáculo inquieto e vibrante de Flávio Rangel. Sobre a sua encenação, disse ele: "Sei que não é um espetáculo realista, nem está conforme os princípios do teatro dramático-aristotélico, mas também não sei se poderia ser considerado na linha de uma encenação brechtiana. Provavelmente mais perto desta, mas é da nossa maneira" (21/9/1962).

Os custos com a manutenção eram tão grandes que o TBC já se colocava, em janeiro de 1963, como atingido por nova crise. Os atores e funcionários apelam para o governo estadual, para que se encontre uma solução para os seus problemas. Sugere-se, na ocasião, que seja conseguida a liberação da verba de 2,9 milhões, cortada pela Comissão de Orçamento, e que a essa quantia se acrescente uma verba especial de 10 milhões de cruzeiros, a fim de que se atendam às necessidades do TBC bem como das demais empresas em situação deficitária. A liberação dessa verba de 10 milhões de cruzeiros foi, aliás, um dos últimos atos do governador Carvalho Pinto.

Um anúncio publicado em fevereiro já sugere um próximo sucesso e a que espécie de público se dirige a peça: "não importa quantas horas você terá que fazer fila para entrar na balsa do Guarujá. Porque logo que chegue a São Paulo, poderá assistir no TBC à nova comédia de Jorge Andrade: *Os ossos do Barão*". O espetáculo, de fato, salvará por mais algum tempo o TBC, batendo seu recorde de bilheteria. O 61.678º espectador será recebido pela diretoria do conjunto, ganhando um brinde alusivo ao acontecimento. A peça fez merecido sucesso e pôde mesmo ser adaptada para o veículo popular da televisão, porque fixa um mito dos mais candentes para a sociedade paulista: a união do imigrante enriquecido com o aristocrata em decadência. Jorge tratou com leveza e mordacidade o tema, criando a excelente personagem do italiano Egisto Ghirotto, interpretado com admirável apelo por Otelo Zeloni. A direção de Maurice Vaneau deixava clara a moldura em que ocorriam os episódios.

Depois do extraordinário êxito de *Os ossos do barão*, o TBC lança, a 8 de julho de 1964, novo texto de Jorge Andrade: *Vereda da salvação*, muito mais ambicioso que os anteriores. Antunes Filho preparou também a montagem com extremo carinho, com base em contínuos laboratórios (inspirada em fatos verídicos passados em Catulé, Minas Gerais, a peça é uma interpretação pessoal da tragédia do Gólgota). Uma das obras mais ricas de Jorge Andrade, o espetáculo teve uma impostação histérica, que praticamente o sufocou. Anos mais tarde, Antunes Filho confessava que sua montagem era uma contestação ao romantismo do Arena: "O Arena tinha sempre alguma coisa doce, com muito charme. Nós estávamos contestando esse charme do Arena, que protestava, sim, mas nas encenações havia sempre muito perfume, a nosso ver. Então nossa encenação da *Vereda* era antiperfume". A verdade é que Jorge Andrade foi vítima de um dos mais lamentáveis mal-entendidos: a esquerda não apoiava seu teatro, considerado nostálgico e aristocratizante, e a direita julgou que, depois do golpe militar de 1964, era quase um atentado trazer para o palco um problema de miséria popular.

O insucesso de público de *Vereda* provoca nova crise, cujo resultado é a demissão de Maurice Vaneau, a 30 de julho. Daí a estréia, em setembro, de um espetáculo não pertencente à organização – *Nu para Vinícius*, de Renata Pallottini e Lauro César Muniz, pelo Teatro de Grupo, sob a direção de Egídio Eccio e com figurinos de Campelo Neto. O espetáculo compunha-se de um drama, um balé e uma comédia, versando um mesmo tema, fornecido por uma crônica de Helena Silveira: as vicissitudes de um rapaz do interior à busca de modelo para a Vênus de Milo que deseja esculpir.

O TBC tenta obter de novo o concurso de Sérgio Cardoso no desempenho de *Gog Magog*, de Roger Mac Dougall e Ted Allan, sob a direção de Alberto D'Aversa. O espetáculo não é bem recebido e o Grupo Decisão vem ocupar o TBC com um sucesso carioca: *O patinho torto*, de Coelho Neto. Em continuação o TBC ainda apresenta uma ou outra produção sua, como *Esses fantasmas*, de De Filippo, com cenários de Aldo Calvo e desempenho de Zeloni, e *Os espectros*, de Ibsen, com Lélia Abramo e Sebastião Campos, também sob a direção de D'Aversa, uma montagem para excursão. Mas a Sociedade Brasileira de Comédia, ao receber um novo superintendente, Hugo Schlesinger, muda aos poucos a sua política: interessa-se muito mais por alugar o TBC. E, depois de anexar o Teatro de Arte, no subsolo do imóvel da rua Major Diogo, abre, com o auxílio de cotas, que são vendidas ao público, o Teatro das Nações, na avenida São João, desdobrado ainda no Teatro de Bolso. Nessa fase, nada mais pode restar da glória antiga do Teatro Brasileiro de Comédia.

A IMPORTÂNCIA DO TBC

Houve quase um esnobismo em se tentar reduzir a importância do TBC ou em julgá-lo pernicioso à evolução do nosso teatro. Com o seu maior poderio econômico, ele teria estancado o desenvolvimento de uma dramaturgia mais simples e acessível e um tipo de desempenho franco e aberto, que se comunicasse muito mais espontaneamente à platéia. Ele representaria a imposição de uma cultura superior e extenuada a um meio incipiente, que precisaria descobrir por conta própria os seus instrumentos. De fato, com a "ditadura" do TBC, praticamente ficaram relegados ao ostracismo – e quase sem possibilidade de ação – os ídolos da geração anterior, como Procópio, Dulcina e Jaime Costa. Por outro lado, é possível pensar que esses nomes não se dispuseram a fazer um esforço total de renovação, embora caiba creditar a Dulcina algumas tentativas mais modernas, a Procópio a presença em elencos jovens e a Jaime Costa a séria realização de *A morte do caixeiro-viajante*.

A favor de um caminho puramente nacional falaria um pronunciamento de Jouvet, citado por Paul Vanorden Shaw, no artigo "O teatro brasileiro", publicado em 17 de junho de 1947, em *O Estado de S. Paulo*. Estas palavras foram ditas a Luíza Barreto Leite, quando ela pediu a Jouvet que ajudasse o teatro brasileiro:

> Nem eu, nem qualquer outro europeu poderá fazer coisa alguma pelo teatro brasileiro. Esse teatro deverá ser realizado por vós mesmos, com a vossa sensibilidade, a vossa inteligência, a vossa experiência. Nós, que somos o produto de civilizações demasiado requintadas, civilizações que procuram novas formas, porque esgotaram as velhas, não poderemos compreender e muito menos orientar (como orientar sem compreender?) a juventude e a exuberância que há em vosso espírito, em vossa arte, em vossas lendas, em vossas tradições. Dessa juventude espiritual, dessa arte sem requinte, dessas lendas e tradições é que deve sair o vosso teatro: nós nada poderemos fazer por ele a não ser deturpar-lhe o sentido com a nossa influência de supercivilizados.

A par da possível verdade que possa existir nesse juízo de Jouvet, que serviria de epígrafe a um radicalismo nacionalista, não se deve esquecer que o artista francês se sentia em trânsito no Brasil e na América do Sul, à espera apenas do fim da guerra, para retornar à sua Paris. Já os encenadores europeus que vieram para cá, fugidos dessa mesma guerra, quiseram realizar no Brasil o que a Europa em ruínas não lhes permitia. As perspectivas italianas do após-guerra eram sombrias e havia uma grande esperança no mundo novo. Afinal, um certo conhecimento técnico se aplica em qualquer parte e o cosmopolitismo de São Paulo pouco diverge do de Paris, Londres ou Nova York. A quase totalidade dos encenadores estrangeiros veio ao Brasil para se radicar entre nós, lutando lado a lado com os valores nacionais. Se Celi, Salce, Ruggero e Bollini voltaram para a Itália é que lá encontraram melhores condições de sobrevivência, num país recuperado da luta, do que no nosso subdesenvolvimento, em que a inflação tornava dia a dia mais ridículos os vencimentos. E um provincianismo de evidente tolice os transformou de uma hora para outra de gênios em arrivistas.

Mas Ziembinski integrou-se no Brasil, devendo-se a ele, entre numerosas outras realizações, a memorável montagem de *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues, que revelou o teatro moderno ao Brasil, com um texto de nossa autoria. Gianni Ratto está vinculado ao menos a quatro espetáculos com peças brasileiras que marcaram a nossa história: *A moratória*, de Jorge Andrade; *O mambembe*, de Artur Azevedo; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar; e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. *O mambembe*, aliás, estreou no Municipal do Rio, com o Teatro dos Sete, formado dos últimos atores que deixaram o TBC, como Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sérgio Britto e Fernando Torres, além do próprio

Ratto. Maurice Vaneau, paradoxalmente, depois de naturalizar-se brasileiro, passou a trabalhar com mais continuidade na Bélgica, seu país de origem, mas sem nunca perder o contato com o nosso meio (ao lado de sua mulher, Célia Gouveia, dedicou-se a espetáculos multidisciplinares, em que aparecia também como ator-mimo-bailarino). Alberto D'Aversa, grande estimulador dos valores brasileiros, acabou, numa faina estúpida necessária à sobrevivência, por deixar a vida em São Paulo, em 21 de junho de 1969.

Condenar uma renovação, depois que ela se fez, de forma implacável, parece um jogo algo gratuito. Afinal, não tem sentido reinventar aqui o automóvel, depois que ele se foi aperfeiçoando na Europa e nos Estados Unidos, mas apenas adaptá-lo melhor às nossas necessidades e condições. Os encenadores estrangeiros nada mais fizeram que utilizar no Brasil um processo de trabalho que havia vingado na Europa desde as últimas décadas do século XIX. Não é justa, assim, a crítica de José Celso Martinez Corrêa contida num depoimento sobre o teatro brasileiro, segundo a qual "dirigir não é como nos tempos do TBC, manter o equilíbrio dos atores, iluminar direitinho, fazer o ator falar impostado, dar ritmo aqui e ali, montar os cenários bem pesados de compensados e pronto". José Celso menciona também que "há toda a colocação do problema do ator da nova geração perante uma tradição de teatro de chanchada, interrompida abruptamente pela aridez cafonamente aristocratizante do TBC".

Ora, para um encenador do TBC a arte de dirigir nunca foi apenas manter o equilíbrio dos atores. Numerosas encenações do TBC foram uma leitura muito pessoal e, por isso mesmo, discutível do diretor. Comentou-se muito a liberdade com a qual Adolfo Celi havia modificado o desfecho de *Seis personagens à procura de um autor*. O que não se deve esquecer, também, é que as idéias de cada geração se modificam insensivelmente, a ponto de uma não se reconhecer nos valores de outra. Se algumas das premissas do modernismo eram a ruptura, o desafio, o deboche, já a geração de 30, no romance, buscou a construção, e a de 45 chegou a um quase academismo, pelo exagero da pesquisa formal. Depois do desprestígio do texto, pela presença avassaladora do teatro de *boulevard*, o aparecimento de autores de mérito, no período do após-guerra, levou os encenadores a uma atitude de respeito e de procura de melhor entendê-los e encarná-los no palco, sem reverência que os anulasse. O TBC correspondeu a uma estética do momento, que era em grande parte a dos melhores conjuntos italianos, franceses e ingleses. Não representa desprestígio nenhum afirmar que os grandes espetáculos do TBC, como os das companhias nascidas dele e que adotaram a mesma estética, podiam comparar-se às montagens semelhantes européias e norte-americanas.

O TBC constituiu-se num padrão, que os mais jovens procuravam igualar. Se foi esse o objetivo de Madalena Nicol e Ruggero Jacobbi, ao formar novo elenco, Olga Navarro teve mais sorte com *A endemoniada*, de Karl Schonherr, ao lado de Fregolente, e Madalena é muito elogiada, mais tarde, no desempenho de *O atentado*, de W. O. Somin, sob a direção de Carla Civelli.

Atores do Rio mudam-se para São Paulo, na esperança de encontrar melhores condições artísticas e financeiras. Em março de 1953 estréia um novo conjunto paulista: a Companhia Delmiro Gonçalves, com *A falecida Mrs. Black*, de Dinner e Morum. Uma estréia excepcional, segundo a crítica, e sob a direção de um brasileiro – Rubens Petrilli de Aragão, que marcava o início de uma nova geração teatral, oriunda das experiências do TBC. O segundo espetáculo da nova companhia – *A ilha das cabras*, de Ugo Betti – recebe ainda melhor acolhida, a ponto de Décio de Almeida Prado escrever no *Estado*:

> Há muito que o teatro paulista aspira ao aparecimento de uma segunda companhia da mesma qualidade do TBC, de forma a termos cada ano dez ou doze espetáculos de primeira ordem, em lugar de cinco ou seis. Vários conjuntos tentaram sem êxito a proeza [...]. Do ponto de vista puramente artístico, está agora em vias de se realizar, ao que nos parece, pela Companhia Delmiro Gonçalves. (5/6/1953)

Com o malogro de *A toga branca*, de André Len, dirigida por Jaime Barcelos, Margarida Rey e Sílvia Ortoff, com cenários de Irênio Maia e figurinos de Célia Biar, a Companhia Delmiro Gonçalves, por causa de dívidas, teve de encerrar nesse mesmo ano suas atividades.

O Teatro Popular de Arte

A segunda companhia da mesma qualidade do TBC, em termos permanentes, tornou-se o Teatro Popular de Arte, de Maria della Costa e Sandro Polloni, que no dia 28 de outubro de 1954 inaugurou, na rua Paim (esquina da avenida 9 de Julho), sua própria casa de espetáculos – o Teatro Maria della Costa. Uma bela sala de quatrocentos lugares (apesar, talvez, da inclinação excessiva da platéia) e com amplo palco, inteiramente desmontável (10 m de profundidade, 15 m de largura, 8,60 m de boca, por 8,40 m de altura), além de sala de ensaios, bar, amplo saguão e outras acomodações para o público.

A propósito da iniciativa, Sandro e Maria declaram a *O Estado*:

> A idéia de uma casa de espetáculos própria é conseqüência natural da falta de teatros em São Paulo, como aliás em todo o Brasil. Os teatros são poucos e os aluguéis, elevados. Geralmente se paga de 100 a 150 mil cruzeiros mensais. Os aluguéis dos [teatros] da municipalidade são inferiores, mas os teatros são cedidos por pouco tempo. Daí não interessarem para temporadas mais regulares. E por isso o desejo de todos os empresários de terem um teatro seu, sem o perigo de não encontrarem local de trabalho. Foi muito difícil porque não dispúnhamos de capital. A economia das excursões não bastava. Após muitas recusas, encontramos uma companhia imobiliária que nos resolveu auxiliar, confiando sobretudo em nossa pouca idade, para a garantia da dívida. A construção foi orçada em 7 milhões de cruzeiros. Até a entrega das chaves deveríamos pagar 1 milhão. Fizemos um livro de ouro cujos donativos atingiram até o momento 380 mil cruzeiros – colaboração inestimável para a obra; lançamos também uma campanha de empréstimo de mil cruzeiros, a ser pago um ano após a estréia. (3/10/1954)

Vindo de Os Comediantes e de outras experiências, o casal já estivera em 1949 em São Paulo, com o seu Teatro Popular de Arte, levando *Anjo negro*, de Nélson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski; *Estrada do tabaco*, de Erskine Caldwell, sob a direção de Sadi Cabral; *A... respeitosa*, de Sartre, com Olga Navarro, atriz que em nosso teatro só tinha rival em Dulcina, na opinião da crítica; e *Tereza Raquin*, de Zola, em que se comemorou o jubileu de Itália Fausta. Em 1950 é a primeira companhia de prosa a se apresentar no Teatro de Cultura Artística (inaugurado em 8 de março com um concerto sinfônico, que apresentou um programa de músicas brasileiras). Logo após, em 17 do mesmo mês, o TPA estréia, sob protestos, *O fundo do poço*, de Helena Silveira (colaboração de Jamil Almansur Haddad), texto inspirado em bárbaro crime ocorrido em residência modesta da rua Santo Antônio, em São Paulo. A direção, os cenários e a música são de Graça Melo. Em 1952, Maria della Costa interpretou, no Teatro São Paulo, *Manequim*, de Henrique Pongetti, sob a direção de Eugênio Kusnet. E, depois de uma rápida passagem pelo TBC, em *Ralé* (1951), e uma viagem à Europa, quando contratou na Itália o grande cenógrafo Gianni Ratto, do Piccolo Teatro de Milão, para diretor artístico de sua companhia, Maria inaugurou o TMDC com *O canto da cotovia*, de Anouilh, que recebeu a maioria dos prêmios de 1954.

Louvando o empreendimento da construção de um teatro próprio, Décio de Almeida Prado escreve no preâmbulo de sua crítica ao primeiro espetáculo:

> Sandro Polloni é o primeiro empresário a aceitar o desafio do TBC em seus próprios termos, respondendo de igual para igual. Que um homem rico, vindo da indústria – Franco Zampari – tenha resolvido empregar capital no teatro, onde os lucros extraordinários são certamente menores, já nos parece suficientemente estranho. Mas que a sua proeza seja agora repetida, em ponto maior, com maior riqueza de recursos, por dois atores, sem outras armas senão uma incansável pertinácia e uma teimosia que chega às raias da obstinação, eis o que nos deixa positivamente sem palavras. O Teatro Maria della Costa não fica nada a dever a nenhum outro, como edifício e como organização artística, a não ser, talvez, quanto ao amadurecimento do conjunto, que apenas o tempo poderá trazer. [...] E a companhia tem o desplante de estrear com uma versão cuidadíssima, visualmente perfeita, de uma peça que pede cenários, roupas históricas em profusão e quase duas dezenas de atores. Tudo, enfim, como se fosse uma entidade do Estado, fartamente subsidiada, e não uma simples empresa particular. (31/10/1954)

E, referindo-se a Maria:

> [...] pelo menos toda a sua existência, até aqui, tem sido uma longa e, seguramente, penosa ascensão. Menina do povo, teve inicialmente de vencer a pobreza, e as conseqüências da pobreza, educando-se, aprendendo a se exprimir, a vestir-se, a pensar e a ter personalidade. [...] Maria della Costa foi *girl*, exibiu-se nos cassinos, passou pelas casas de moda, como "modelo", e de toda essa experiência só trouxe o hábito do trabalho, a consciência profissional, e a ambição de ser uma grande atriz. Em vez do luxo, do dinheiro, da elegância, da vida social, preferiu meter-se num caminhão e percorrer cidadezinhas do sul e do norte do país, sacrificando alegremente a vaidade da mulher ao orgulho da atriz. [...] Estudou, submeteu-se, voluntariamente, assim que pôde, à disciplina de um encenador, fazendo questão de criar uma companhia baseada, não na exaltação de sua pessoa, mas no valor do conjunto. A peça de Anouilh é a consecução, finalmente, de todos os seus ideais. (31/10/1954)

O esquema do elenco do TMDC era semelhante ao do TBC: atores jovens, chefiados por um diretor estrangeiro (no caso, Ratto, embora cenógrafo famoso, na Europa, só veio iniciar-se na direção no Brasil). Seguiram-se no cartaz *Uma pulga atrás da orelha*, delicioso *vaudeville* de Feydeau, e *A moratória*, de Jorge Andrade, que, em 1955, representou a primeira contribuição importante à nossa dramaturgia desde o surgimento de Nélson Rodrigues. Com *A moratória*, o Teatro Popular de Arte promoveu ao estrelato a atriz Fernanda Montenegro. *Mirandolina*, de Goldoni, tinha uma linha certa na direção de Ruggero Jacobbi, mas uma execução que não convencia inteiramente. *A ilha dos papagaios*, de Sérgio Tofano, sob a direção de Ratto, encerra a temporada de 1955, com um grande êxito artístico mas com total malogro financeiro.

Em outubro, Gianni Ratto deixa o TMDC, com a seguinte declaração:

> Vim da Europa com um certo sonho. Ao receber, em Milão, convite de Maria della Costa e Sandro Polloni para dirigir a nova companhia que ia inaugurar o teatro da rua Paim, imaginei que poderia realizar um teatro de equipe, funcionando em determinadas bases. Por diversas razões, entretanto, entre as quais a financeira e a de sistema de trabalho, verifiquei ser essa missão irrealizável. Quando senti, na Itália, que as condições de trabalho do Piccolo Teatro e do Scala não satisfaziam ao que eu desejava artisticamente, preferi deixá-los, embora abandonasse uma excelente situação financeira. No caso do TMDC, não quero que as minhas realizações, exigindo um mínimo padrão artístico, prejudiquem a situação econômica da companhia. Dou-me conta do extraordinário esforço do empresário Sandro Polloni, que, infelizmente, não é correspondido pelo público e, como não me é possível mudar a linha do repertório, prefiro deixar o elenco. Há, simplesmente, uma crise moral, reprimida, com uma grande dificuldade faz já um ano, e que não é possível sufocar por mais tempo. [...] As peças que encenamos já não pertencem a um repertório válido, num critério absoluto. Porém, em função das possibilidades da companhia, já constituem um excesso, quer econômico, quer profissionalmente. Para sobrevivência do elenco, é necessário tentar um repertório mais comercial e, nesse ponto, considero cumprida a minha missão. (8/10/1955)

Em 1956, Bollini, que se desligara do TBC, contribui para o TMDC encenando *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, e *A rosa tatuada*, de Tennessee Williams, dois espetáculos de mérito. Mas a vocação itinerante de Maria e Sandro leva o casal a apresentar-se em Lisboa, em 1957, aliás com grande sucesso. Na temporada seguinte, Bollini dirige para o conjunto *A alma boa de Setsuã*, de Brecht, numa encenação magnífica, a melhor do grande dramaturgo até aquele momento realizada no Brasil. Em 1959, o TMDC lança *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de Flávio Rangel, que é um imenso êxito de público. Maria só volta ao seu teatro em 1961, com *Armadilha para um homem só*, de Robert Thomas, que Luís de Lima dirige. Em 1962, é a vez de *O marido vai à caça*, de Feydeau, sob a direção de Maurice Vaneau. Com o desejo de fazer um espetáculo que pudesse excursionar pela América do Sul, Maria interpreta, em 1963, *Pindura saia*, texto discutível de Graça Melo. Em 1964, Maria e Sandro vão a Nova York, para encontrar-se com Arthur Miller, a propósito da próxima encenação de sua peça *Depois da queda*. O espetáculo, dirigido por Flávio Rangel e interpretado nos principais papéis por Maria e Paulo Autran, com cenários de Flávio Império, foi o mais festejado do ano, tanto pela crítica como pelo público.

Em 1967, Sandro e Maria ligam-se a Plínio Marcos, o valor novo que surgia em nossa literatura dramática, encenando *Homens de papel*, sob a direção de Jairo Arco e Flexa. E, na temporada seguinte, apresentam outro autor novo, Antônio Bivar, com a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, dirigida por Fauzi Arap. Na temporada de 1970, seu espetáculo é um Shakespeare: *As alegres comadres de Windsor*, sob a direção de Benedito Corsi. Depois de um longo recolhimento em Parati, onde chegou a ser nomeada secretária de turismo do município, Maria voltou ao palco em 1973, em *Bodas de sangue*, de García Lorca, sob a direção de Antunes Filho, mas no Teatro Itália e não no TMDC, que se achava alugado. Finalmente, em 1974, de novo sem sua casa de espetáculos, Maria interpretou *Tome conta de Amélia*, de Feydeau, também sob a direção de Antunes Filho, que não foi feliz nesse trabalho.

Tantos anos de atividade, tendo dado a São Paulo, em 1954, o excelente TMDC, conferem a Maria della Costa uma longa folha de serviços prestados ao palco. Ela percorreu o Brasil de norte a sul, realizou duas temporadas em Portugal, foi ao Uruguai e encenou *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Festival das Nações (em Paris) e na Itália. Sartre, Ionesco, Brecht e outros autores polêmicos foram apresentados pelo casal – muitas vezes pelo apelo de seus nomes, mas, de qualquer forma, com audácia empresarial, que deve ser ressaltada, quando a norma dos nomes estabelecidos é se escudarem nos textos comerciais. A atriz Maria della Costa e o empresário Sandro Polloni (falecido em 23 de dezembro de 1995) distinguem-se entre as figurais mais respeitáveis do teatro brasileiro moderno.

NYDIA LÍCIA E SÉRGIO CARDOSO

Nydia Lícia e Sérgio Cardoso, que anunciaram em 1954 o aluguel do antigo Cine-Teatro Espéria, só conseguiram reabri-lo, como Teatro Bela Vista, em 1956 (A casa de espetáculos, desapropriada pelo governo do estado, voltou a funcionar a partir de 13 de outubro de 1980, totalmente reconstruída, com o nome de Teatro Sérgio Cardoso). O ex-Bela Vista dispunha de 662 lugares, galeria de arte, bar e amplo palco, sendo aberto no dia 15 de maio de 1956 com *Hamlet*, sob a direção de Sérgio Cardoso e no seu desempenho, ao lado de Nydia Lícia e, na grande maioria, de jovens alunos saídos da Escola de Arte Dramática de São Paulo. O espetáculo era muito mais maduro do que o primitivo do Teatro do Estudante, que revelou Sérgio em 1948, sob a direção de Hoffmann Harnish. Esse novo *Hamlet* confirmava Sérgio Cardoso como o maior ator clássico brasileiro, além de um encenador de pulso.

Sobre o acontecimento, pronunciou-se o crítico do *Estado*:

> Uma estréia como a de anteontem envolve uma soma de trabalho que as pessoas estranhas ao teatro jamais serão capazes de avaliar: numa só noite inaugurava-se uma peça, uma nova companhia e um teatro [...]. Sérgio, a exemplo de seus colegas de geração, fez tudo que os mais velhos não puderam ou não souberam fazer: construiu um teatro, criou uma companhia, partiu do zero, de amadores, de estudantes de arte dramática e lançou-se com a maior coragem na aventura do grande repertório do teatro universal de todos os tempos. É o primeiro ator-encenador brasileiro, da geração mais nova, a se fixar permanentemente num teatro na qualidade de empresário. (17/5/1956)

Seguiu-se no TBV a peça *Quando as paredes falam*, de Ferenc Molnár, mas o êxito foi apenas artístico, ainda uma vez. A classe teatral pede que o governo auxilie a nova empresa. *Hamlet* vai para o Rio, na esperança de um sucesso no Teatro Municipal...

Em dezembro desse ano, por iniciativa do vereador Paulo de Tarso, é assinado um convênio cultural entre a municipalidade e a companhia, obrigando-se esta, entre outras exigências do contrato, a oferecer uma semana de espetáculos a preços populares, em cada peça estreada.

A primeira peça apresentada em 1957 é *O comício*, de Abílio Pereira de Almeida, tendo como ator convidado Jaime Costa, apresentado por Sérgio Cardoso como "o mestre-de-cerimônias de Pirandello e O'Neill perante o nosso público e defensor intransigente do autor nacional". Abílio escreve no programa: "Até agora, do regime democrático, só conhecemos o seu preâmbulo necessário, que é o estágio demagógico [...]. Pois escolhi essa pantomima política para o tema da minha nova peça: um demagogo preparando sua eleição para a governança do estado". O espetáculo, montado às vésperas do pleito municipal, obteve grande sucesso de público, tornando-se o maior êxito comercial do novo conjunto até aquele momento. Pode-se afirmar, portanto, que 1957 foi o mais animador para a companhia, uma vez que as peças que sucederam a de Abílio obtiveram enorme repercussão: *Chá e simpatia*, de Robert Anderson, direção de Sérgio e talvez o melhor desempenho da carreira de Nydia, e *Henrique IV*, de Pirandello, sob a direção de Ruggero Jacobbi. Cumpriam-se, dessa forma, os objetivos dos responsáveis pelo Bela Vista:

> [...] sendo a nossa companhia uma companhia de jovens, há quatro gêneros de peças cuja encenação devemos realizar a contento: as clássicas, as modernas, as comerciais e as brasileiras. O repertório clássico e o moderno dignificam uma companhia, o comercial a sustenta e o brasileiro justifica a sua existência. (*Teatro brasileiro*, nº 7, maio/junho, 1956)

Na temporada seguinte (1958), Hermilo Borba Filho encarregou-se de *O casamento suspeitoso*, de Ariano Suassuna (boa encenação de um bom texto, prejudicados ambos pelo recente impacto de *A compadecida*), e Sérgio Cardoso dirigiu *Vestido de noiva*. Os elogios à montagem vêm afirmar sobretudo a extraordinária vocação de encenador desse intérprete, capaz de ler e traduzir para o palco, de forma original, um texto fortemente marcado pelo expressionismo da primeira direção, a cargo de Ziembinski. Veio, a seguir, *Amor sem despedida*, de Daphne du Maurier.

Mil novecentos e cinqüenta e nove foi o ano de *Nu com violino*, de Noel Coward; *Oração para uma negra*, de Faulkner-Camus; e *Sexy*, musical de Vicente Catalano, coreografia de Ismael Guizer, preparação corporal de Márika Gidali, música de Enrico Simonetti, preparação vocal de Alice Pincherle, cenários de Irênio Maia e direção geral de Sérgio Cardoso. Informa o texto do programa: "Seja qual for o resultado desse esforço para o qual tanta gente foi convocada e deu o melhor de si mesma, jamais nos arrependeremos. Com *Sexy* damos ao teatro nacional um novo gênero. E queira Deus possamos com isso ampliar mais ainda seu campo de ação". Informa-se ainda que *Sexy* é o décimo sexto espetáculo da empresa e a 1.337ª apresentação, nos três anos de existência.

O elenco alugou o TBV, em 1961, à Companhia Tônia-Celi-Autran, que realizou ali temporada de sucesso. Como Nydia Lícia, já então separada de Sérgio Cardoso, sofreu a ameaça da perda do Bela Vista, uniu-se a classe teatral, promovendo uma passeata e chegando a fazer um acordo segundo o qual nenhum grupo de São Paulo ocuparia a sala. A Justiça assegurou a Nydia a posse do teatro.

Volta ao cartaz do TBV, em 1961, *Chá e simpatia*, seguindo-se *Quarto de despejo*, que Edy Lima adaptou do *Diário*, de Carolina de Jesus, e Amir Haddad dirigiu, com Ruth de Souza, numa co-produção de Nydia e do Teatro da Cidade (A encenação de Amir já revelava o pulso que o colocaria, anos depois, no Rio de Janeiro, na primeira fila dos nossos diretores). Nydia, entretanto, modifica a orientação de sua companhia, passando a oferecer uma obra clássica portuguesa, *A Castro*, de Antônio Ferreira, sob a direção de Milton Baccarelli, que se formara na EAD e passaria mais tarde a lecionar na Escola de Teatro do Recife. Apresentando o espetáculo, declara Baccarelli:

> Na atual tendência do teatro brasileiro, montar *A Castro* pode parecer uma temeridade. O texto renascentista nada oferece de social, de reivindicação de classes, de essencialmente nacional [...]. Ao lado de nossos problemas sociais, temos a obrigação de formar atores capacitados a representarem papéis de grande envergadura, e não apenas limitados à criação de tipos nacionais.

A empresa luta por sobreviver com uma linha um tanto confusa, sucedendo-se *De repente no verão passado*, de Tennessee Williams; *Esta noite improvisamos*, de Pirandello (uma das mais bem-sucedidas montagens de Alberto D'Aversa e, segundo a crítica publicada pelo *Estado*, "peça original, divertida e uma interpretação que sem ser propriamente excepcional não se mostra em nada indigna da alta responsabilidade que assumiu"); *Guerra do alecrim e manjerona*, de Antônio José, o Judeu; *O tempo e os Conways*, de Priestley; e *O grande segredo*, de Bourdet.

São numerosas as estréias de Nydia, nos anos seguintes, sempre à procura de um caminho que lhe permitisse realizar uma programação coerente. *As visões de Simone Machard*, sob a direção do português José Felipe, em 1962, é, pelo menos, uma tentativa de elevar e adequar às preocupações da época o repertório do Bela Vista. Em abril de 1963, traduzida e dirigida por Nydia Lícia, *Quem rouba um pé tem sorte no amor* introduz Dario Fo nos palcos brasileiros, apresentando o futuro prêmio Nobel de literatura como responsável pelo famoso programa da TV italiana *Canzonissima* e como "um artista irreverente, corajoso, com uma boa dose de loucura, e, principalmente, engraçadíssimo". Seguem-se *A idade dos homens*, de Osman Lins (ainda em 1963); *O pobre Piero*, de Campanile (1964); *Biederman e os incendiários*, de Max Frisch (comemorando o nono aniversário do Teatro Bela Vista); *Hedda Gabler*, de Ibsen; *O crime da cabra*, de Renata Pallottini (1965).

Em março de 1966 Nydia Lícia, auxiliada por Líbero Miguel, cria um novo departamento em sua companhia: o Teatro do Jovem Independente, procurando estabelecer um diálogo com a juventude, não só através de textos, mas também utilizando música em seus espetáculos. Da iniciativa participaram jovens que mais tarde iriam fazer carreira: Silvinha Góes, Tuca, Osmar Prado, César Roldão Vieira, Milton Nascimento.

Paralelamente, o Bela Vista insiste numa programação regular: *O outro André*, de Correia Varela (1966); *Uma certa cabana*, de Roussin; *Um dia na morte de Joe Egg*, de Peter Nicholson (1968), apresentando Sylvia Cardoso, filha de Nydia e Sérgio, no papel da menina que tem espasmos.

Nydia sempre conduziu sua companhia com dignidade e desejo de acertar. E, posteriormente, além de dedicar-se à televisão e presidir a Comissão Estadual de Teatro (1971-1973), organizou o primeiro teatro infantil permanente de São Paulo, com sede própria à avenida Domingos de Morais, 2.968. Tratava-se de uma sala de novecentos lugares, com um palco razoável, em que os cenários nunca precisavam ser desfeitos, para ceder lugar aos espetáculos adultos. Com a colaboração de seu administrador Renato Romeiro e do autor Alceu Nunes, o Teatro Infantil Nydia Lícia procurou oferecer espetáculos de bom nível artístico e segura orientação pedagógica, até o seu encerramento, em 1983.

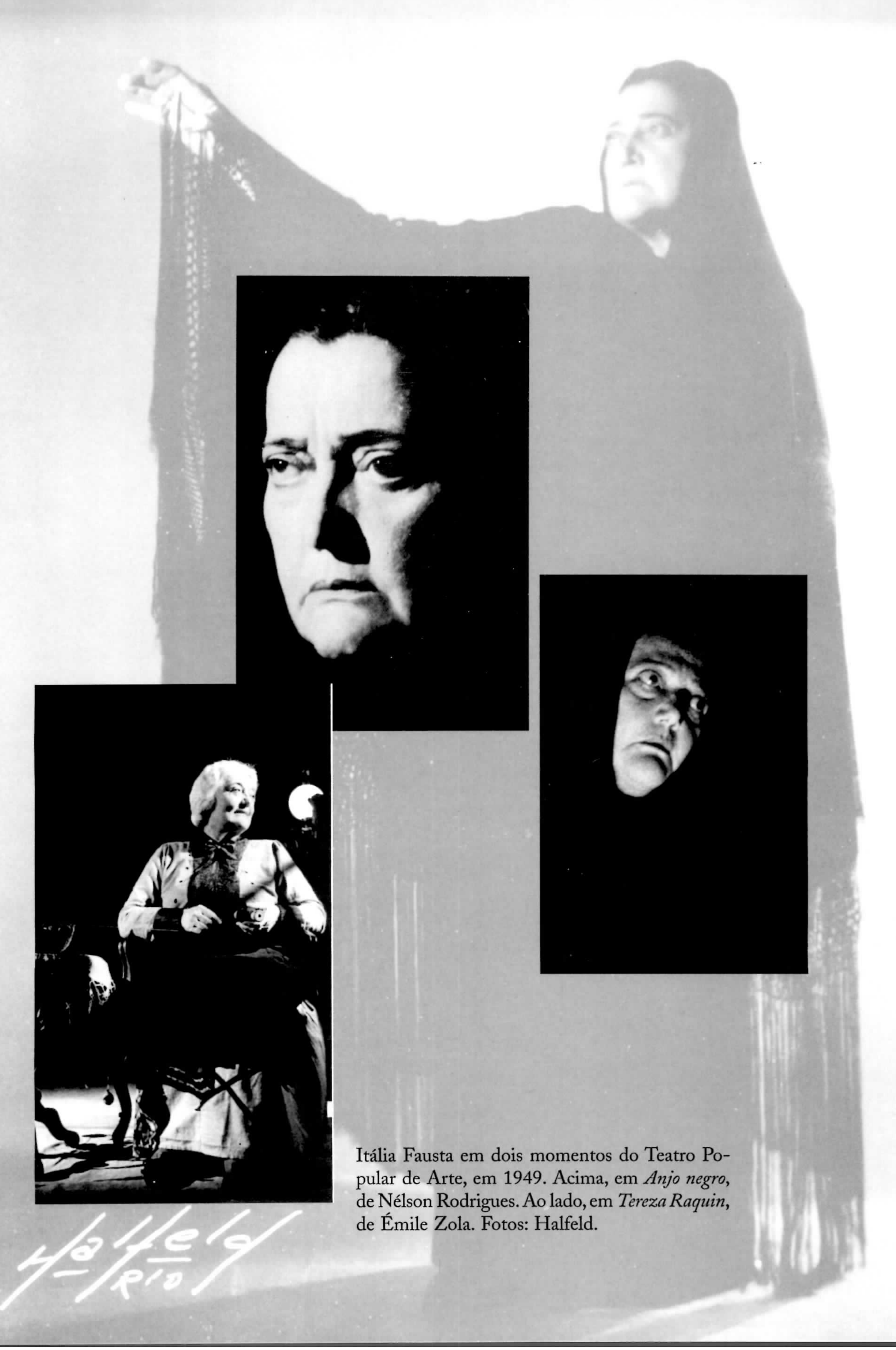
Sérgio Cardoso ainda participou de um outro espetáculo, *Calígula*, de Camus, ao lado de estudantes, em 1962, e de um recital shakespeariano que fez sozinho, em 1964, mas acabou por dedicar-se inteiramente à televisão, de que se tornou um dos ídolos nacionais. Ele mencionava o seu propósito de voltar ao palco, ao fim de um contrato na televisão, quando a morte o surpreendeu, em 18 de agosto de 1972. Pela intensidade trágica, pelo poder e pela beleza da voz, pela capacidade de assumir até às últimas conseqüências uma personagem, Sérgio Cardoso foi talvez a nossa maior vocação de ator desde que pisou pela primeira vez o palco, em 1948. Para a geração que freqüentou o teatro a partir da década de 50, Sérgio Cardoso representava uma força da natureza equivalente à que havia sido João Caetano, no século anterior.

A COMPANHIA TÔNIA-CELI-AUTRAN

A Companhia Tônia-Celi-Autran estreou em 6 de março de 1956, no Teatro Dulcina, fazendo do Rio de Janeiro sua sede oficial, embora seus principais nomes estivessem ligados, de alguma forma, ao desenvolvimento do teatro paulista. Seu diretor artístico, Adolfo Celi, foi, por assim dizer, a segunda figura em importância do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde haviam atuado nos últimos tempos Tônia Carrero, Paulo Autran e Margarida Rey. A eles juntaram-se Geraldo Matheus e Benedito Corsi, ex-alunos promissores da Escola de Arte Dramática de São Paulo, e também Felipe Wagner.

Maria Inez Barros de Almeida, no livro *Panorama visto do Rio – Companhia Tônia-Celi-Autran*, refere-se a um documento de cinqüenta e duas páginas, no qual Celi expõe o ideário da nova organização:

> Nossa decisão foi fruto da vontade de criação de um organismo novo, ágil e correto, que pudesse ter fé nos próprios ideais de elevação do padrão do espetáculo teatral e, ao mesmo tempo, contribuísse para a divulgação cultural no interior do país, com espetáculos do mesmo nível das capitais. Julgamos que o nosso propósito de criação de outro organismo teatral, fosse qual fosse o seu resultado, não poderia senão colaborar para a melhoria do espetáculo nacional, uma vez que se conserva o nível de repertório de uma apurada forma cênica-interpretativa [...]. É comum acusar o público de ficar afastado das salas de espetáculo, de não incentivar o teatro, preferindo o cinema ou o Maracanã. Pessoalmente, julgamos que o público poderá afluir numeroso ao teatro, quando pudermos mostrar-lhe algo que o interesse. O espetáculo teatral deve possuir, sem dúvida, uma mensagem cultural, mas só de forma indireta. Antes de mais nada, deve transmitir emoções e em larga escala. Não é verdade que o público prefira a chanchada ao teatro sério. O caso é que é mais fácil fazer uma chanchada do que teatro sério; e muitas vezes textos de categoria foram representados numa forma até correta, mas fria e acadêmica, sem sangue, deixando que ela falasse por si. Acreditamos que a interpretação teatral deve doar ao texto uma quarta dimensão; deve revelá-lo no seu substrato humano; deve fazê-lo chegar ao público intensa e emotivamente; deve fazer com que o conflito de um personagem seja o conflito do público. Os meses de exaustivos ensaios não devem ser empregados para decorar uma peça (essa tarefa pode ser realizada numa semana), mas sim para tornar o ator cônscio de sua missão: a de instrumento de emoções. E nessa consciência do ator se estabelece a sua res-

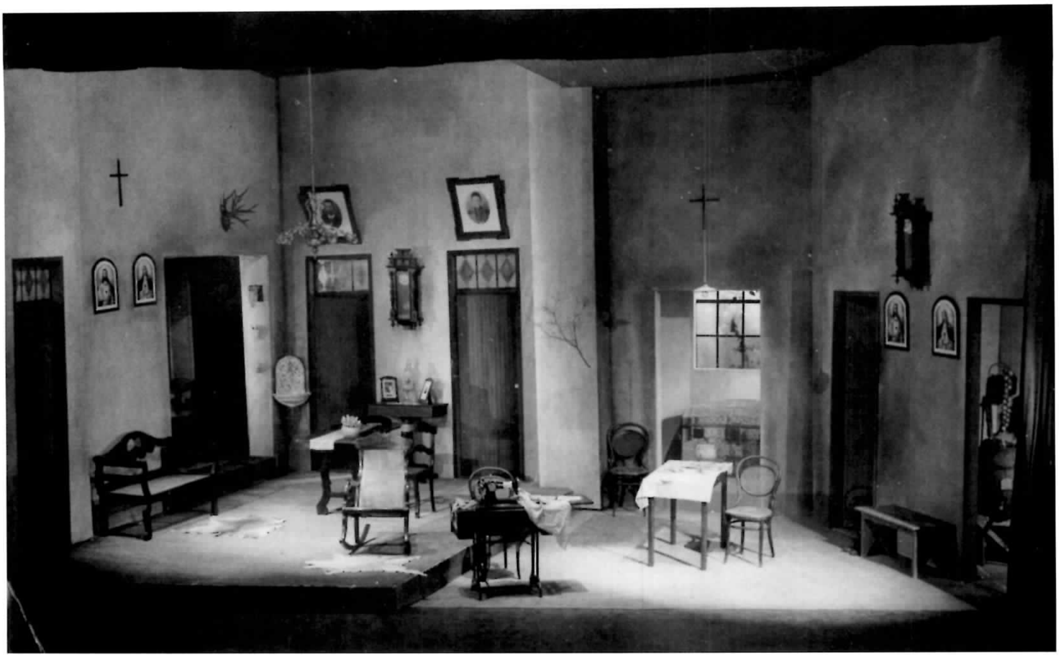


Itália Fausta em dois momentos do Teatro Popular de Arte, em 1949. Acima, em *Anjo negro*, de Nélson Rodrigues. Ao lado, em *Tereza Raquin*, de Émile Zola. Fotos: Halfeld.

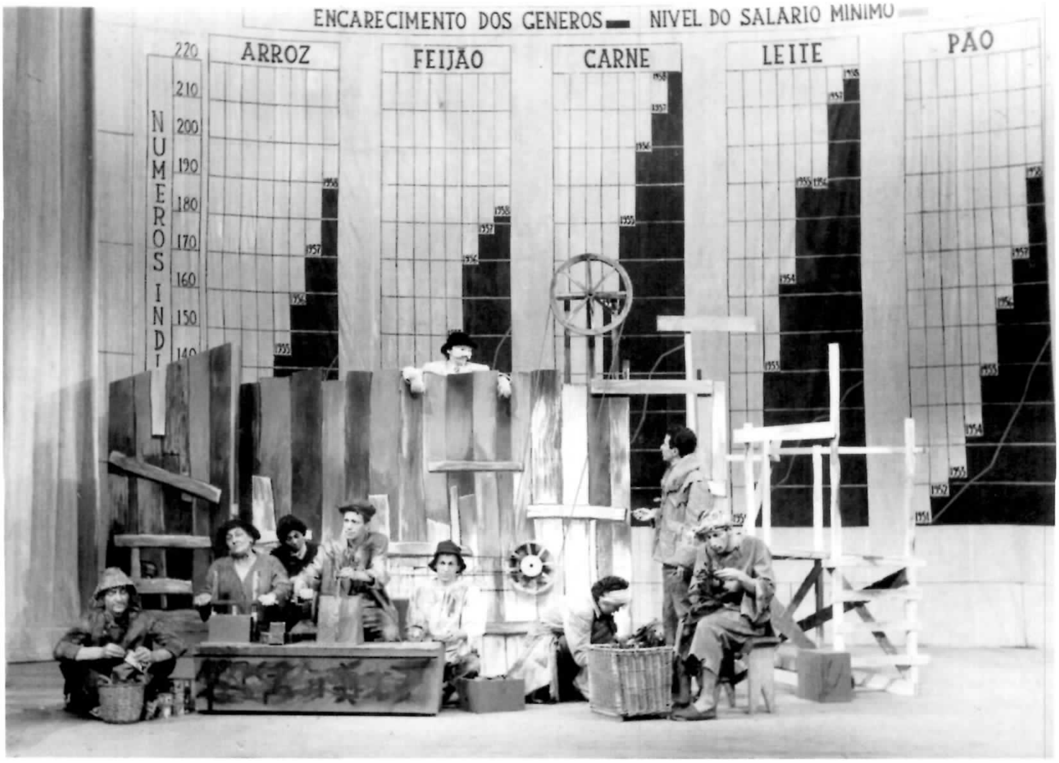
▲ *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Direção: Gianni Ratto. Teatro Popular de Arte, 1954. Na foto: Maria della Costa. Foto: Hejo. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

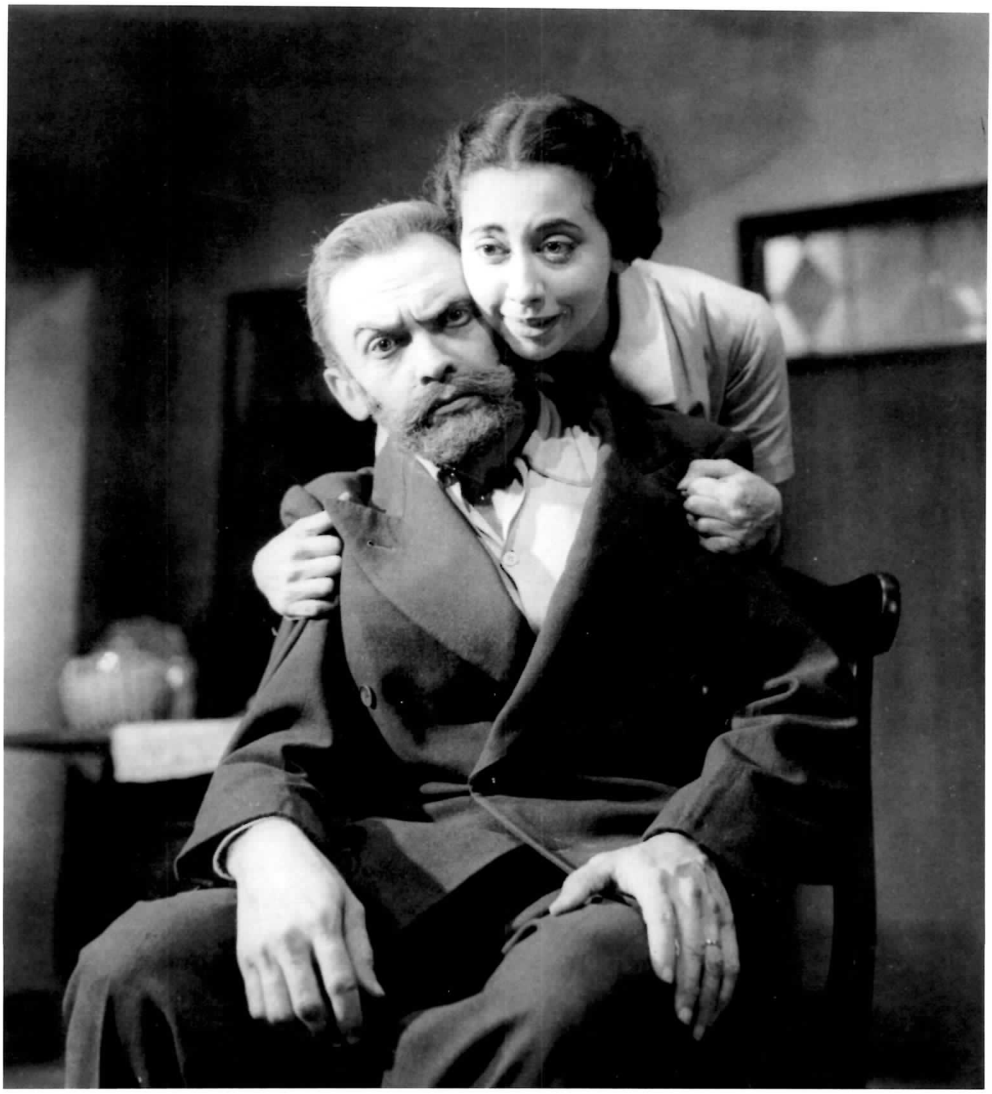
◀

Tobacco Road, de J. Kirkland e E. Caldwell. Direção: Ruggero Jacobbi. Teatro Popular de Arte, 1949. Na foto: Maria Della Costa, Itália Fausta e Sandro Polloni. Acervo: Tânia Brandão



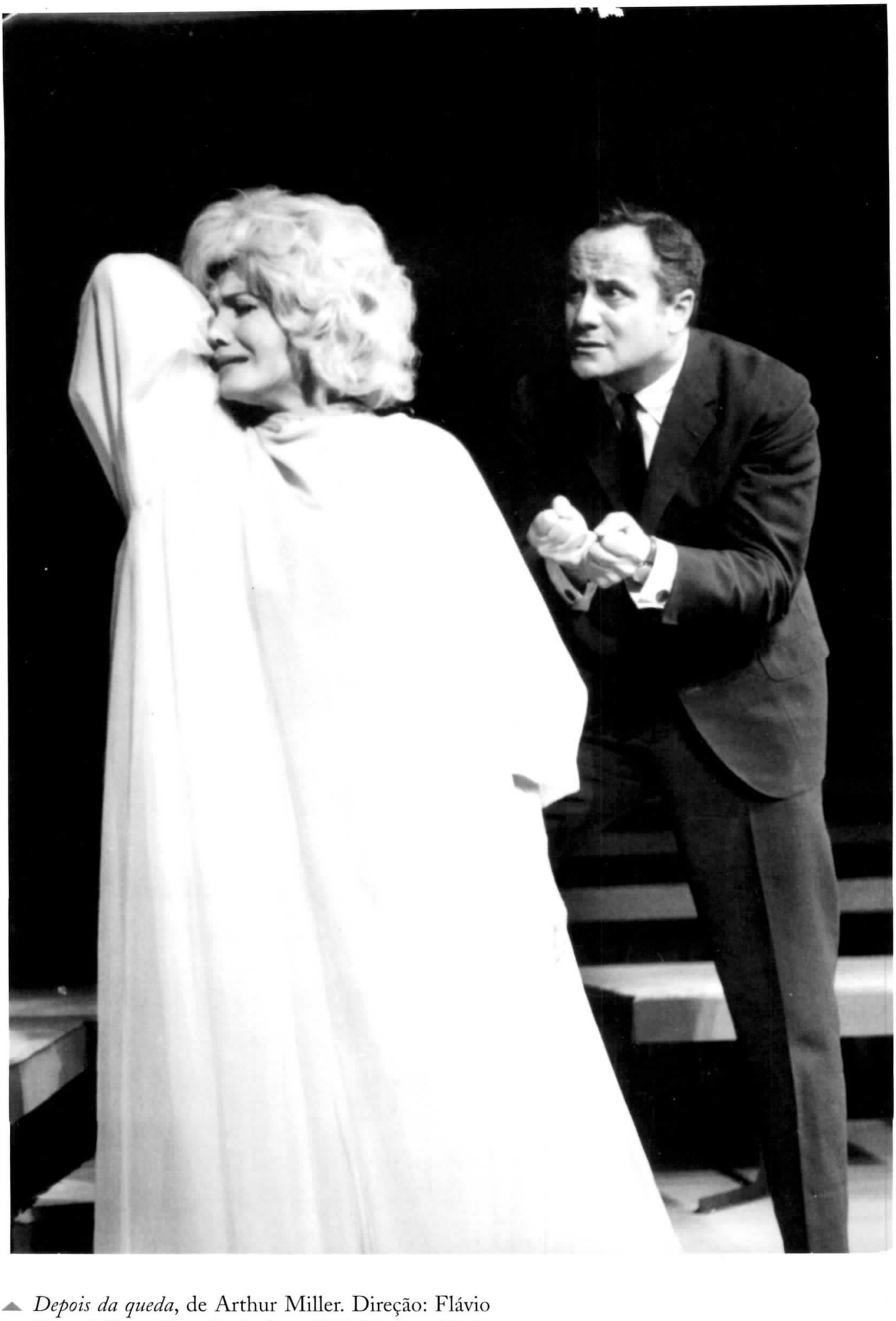
A moratória, de Jorge Andrade. Direção e cenografia: Gianni Ratto. Teatro Popular de Arte, 1955. Acervo: Gianni Ratto


ENCARECIMENTO DOS GENEROS
NIVEL DO SALARIO MINIMO
ARROZ
FEIJÃO
CARNE
LEITE
PÃO
NUMEROS INDI
220
210
200
190
180
170
160
150
140



▲ *A moratória*, de Jorge Andrade. Direção: Gianni Ratto. Teatro Popular de Arte, 1955. Na foto: Elísio de Albuquerque e Fernanda Montenegro. Acervo: Gianni Ratto

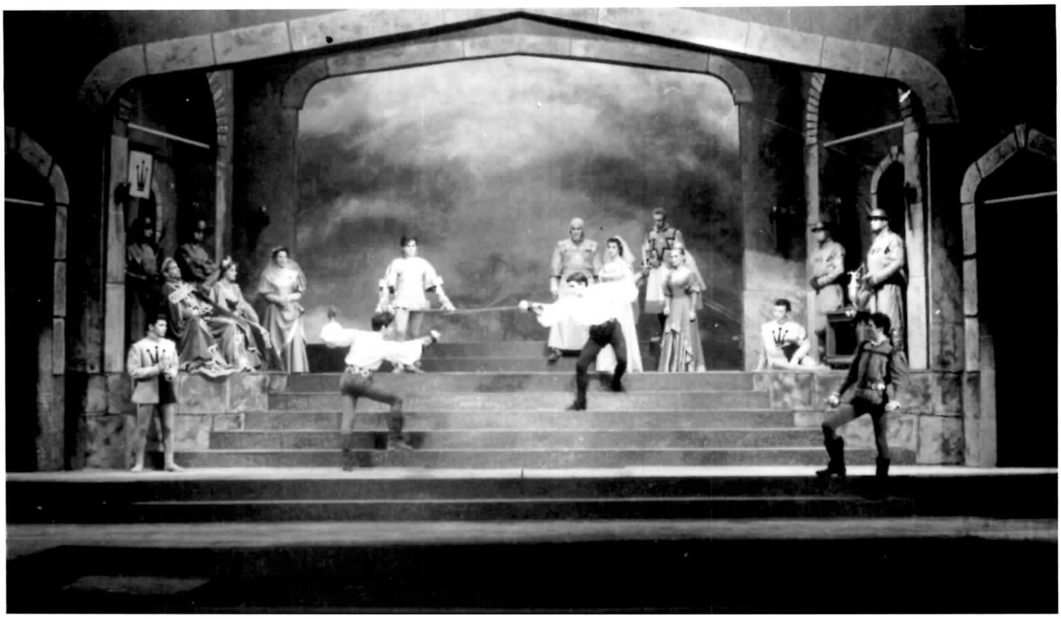
◀ *A alma boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht. Direção: Flamínio Bollini Cerri. Cenografia: Túlio Costa. Figurinos: Clara Heteny. Teatro Popular de Arte, 1958. Acervo: Iconographia



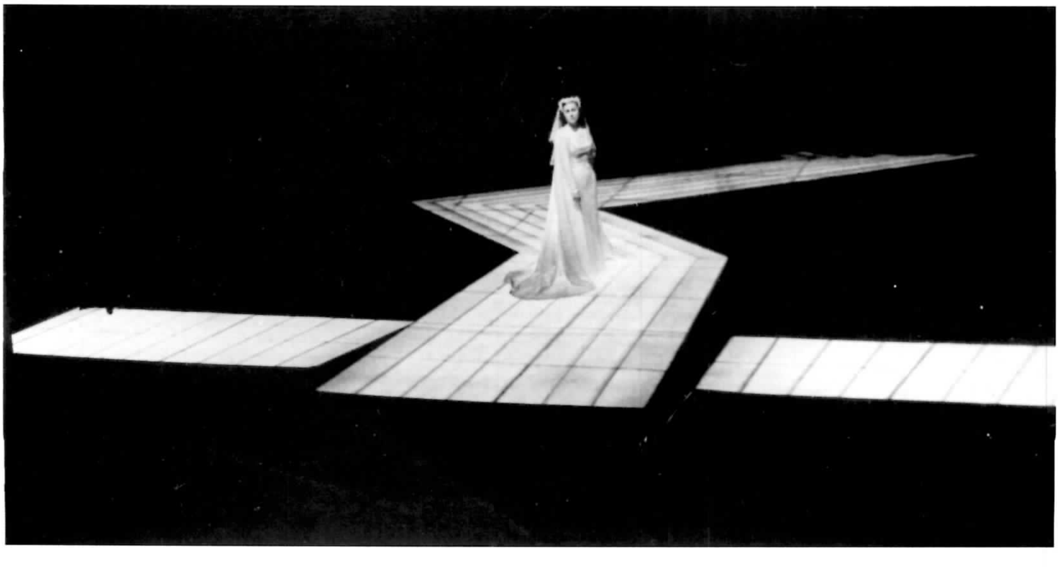
▲ *Depois da queda*, de Arthur Miller. Direção: Flávio Rangel. Teatro Popular de Arte, 1964. Na foto: Maria della Costa e Paulo Autran. Acervo: Iconographia

Chá e simpatia, de Robert Anderson. Direção: Sérgio Cardoso. Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, 1957. Na foto: Jorge Fischer Júnior e Nydia Lícia. Acervo: Nydia Lícia

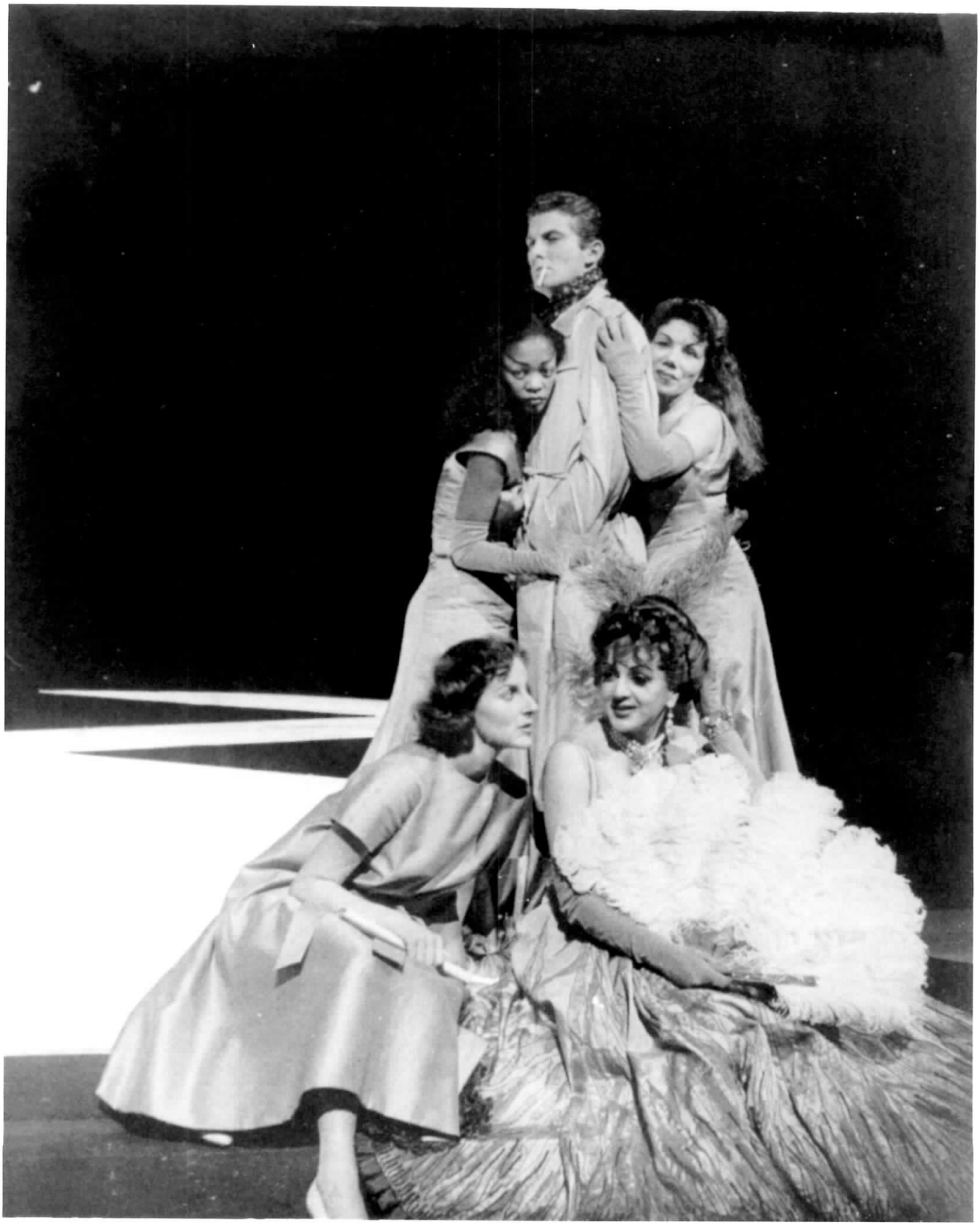
Hamlet, de William Shakespeare. Direção: Sérgio Cardoso. Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, 1956. Na foto: Sérgio Cardoso e Nydia Lícia. Foto: Hejo. Acervo: Nydia Lícia



▲ *Hamlet*, de William Shakespeare. Direção: Sérgio Cardoso. Cenografia e figurinos: Eduardo Suhr. Acervo: Nydia Lícia



Vestido de noiva, de Nélson Rodrigues. Direção e cenografia: Sérgio Cardoso. Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, 1958. Na foto: Nydia Lícia. Foto: Hejo. Acervo: Nydia Lícia ▲



▲ *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues. Direção: Sérgio Cardoso. Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, 1958. Na foto: Nydia Lícia, Wanda Kosmo, Ruth de Souza, Carlos Zara e Nieta Junqueira. Foto: Hejo. Acervo: Nydia Lícia.

▲ *Terra de ninguém*, de Fernando Lona e Nydia Lícia. Direção: Nydia Lícia. Cia. Nydia Lícia, 1966. Na foto: Araci Campos, Marcelo Duran, Roni Rhomberg, Alceu Nunes e César Roldão Vieira. No alto: Milton Nascimento. Foto: Júlio Agostinelli. Acervo: Nydia Lícia

Um deus dormiu lá em casa, de Guilherme Figueiredo. Direção: Adolfo Celi. Cia. Tônia-Celi-Autran, 1956. Na foto: Paulo Autran e Tônia Carrero. Acervo: Tônia Carrero ▶

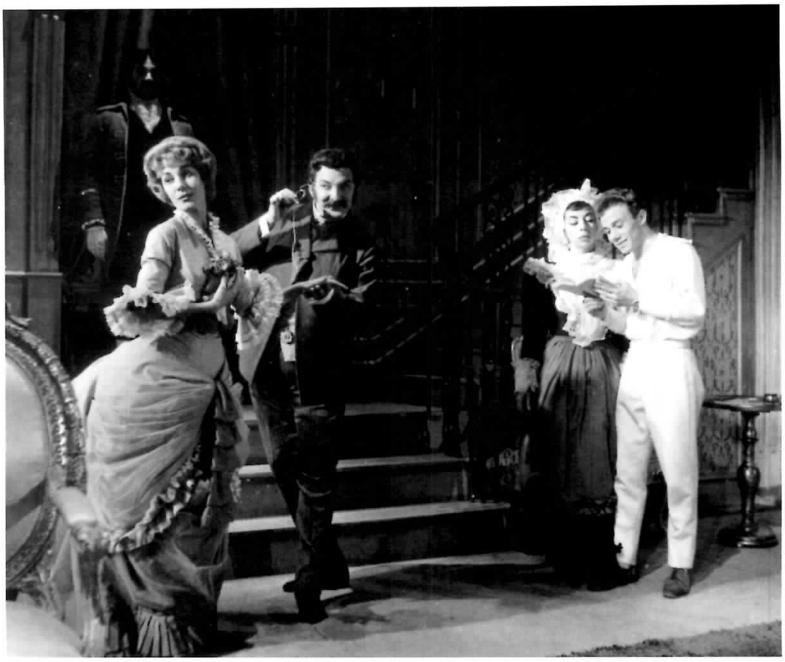
Otelo, de William Shakespeare. Direção: Adolfo Celi. Cia. Tônia-Celi-Autran, 1956. Na foto: Paulo Autran e Tônia Carrero. Acervo: Iconographia

Calúnia, de Lillian Hellman. Direção: Adolfo Celi. Cia. Tônia-Celi-Autran, 1960. Na foto: Margarida Rey, Paulo Autran, Ivy Fernandes e Tônia Carrero. Acervo: Iconographia

Serge N
Teatro Nacional Cervantes
B-Aires 1960.

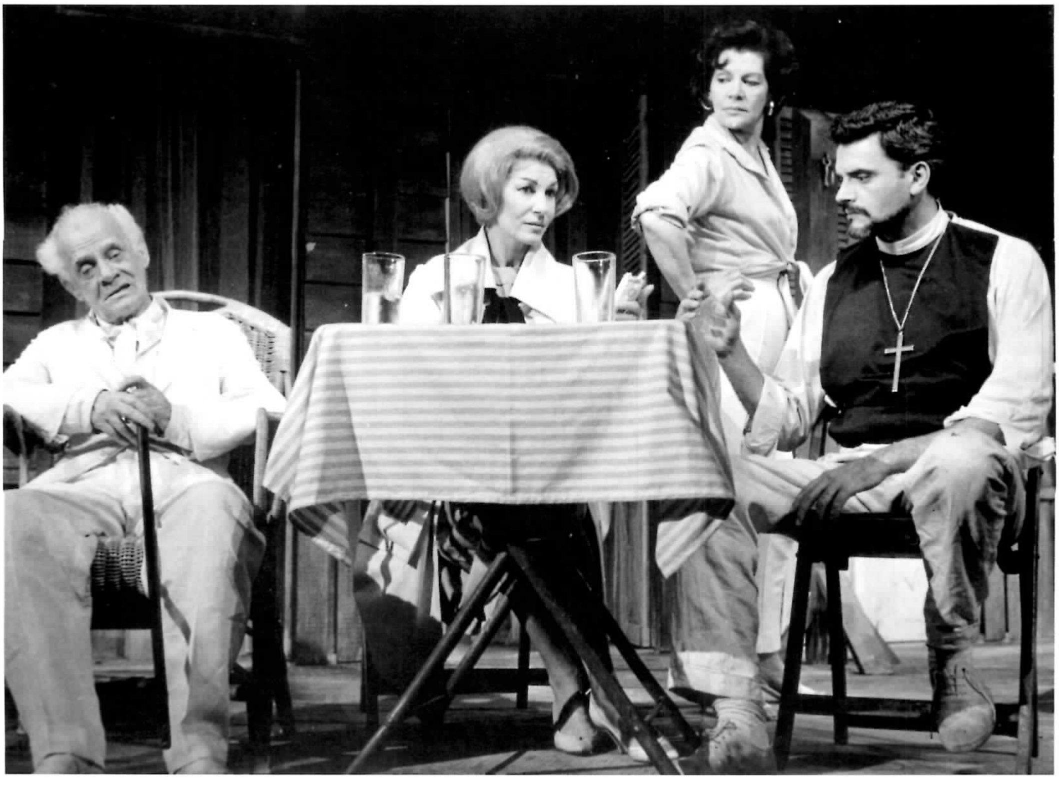
▲ *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Direção: Adolfo Celi. Cia. Tônia-Celi-Autran, 1960. Na centro da foto: Tônia Carrero e Paulo Autran. Acervo: Iconographia

Jornada de um longo dia para dentro da noite, de Eugene O'Neill. Direção: Ziembinski. Teatro Cacilda Becker, 1958. Na foto: Cacilda Becker, Ziembinski e Walmor Chagas. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Walmor Chagas ▲



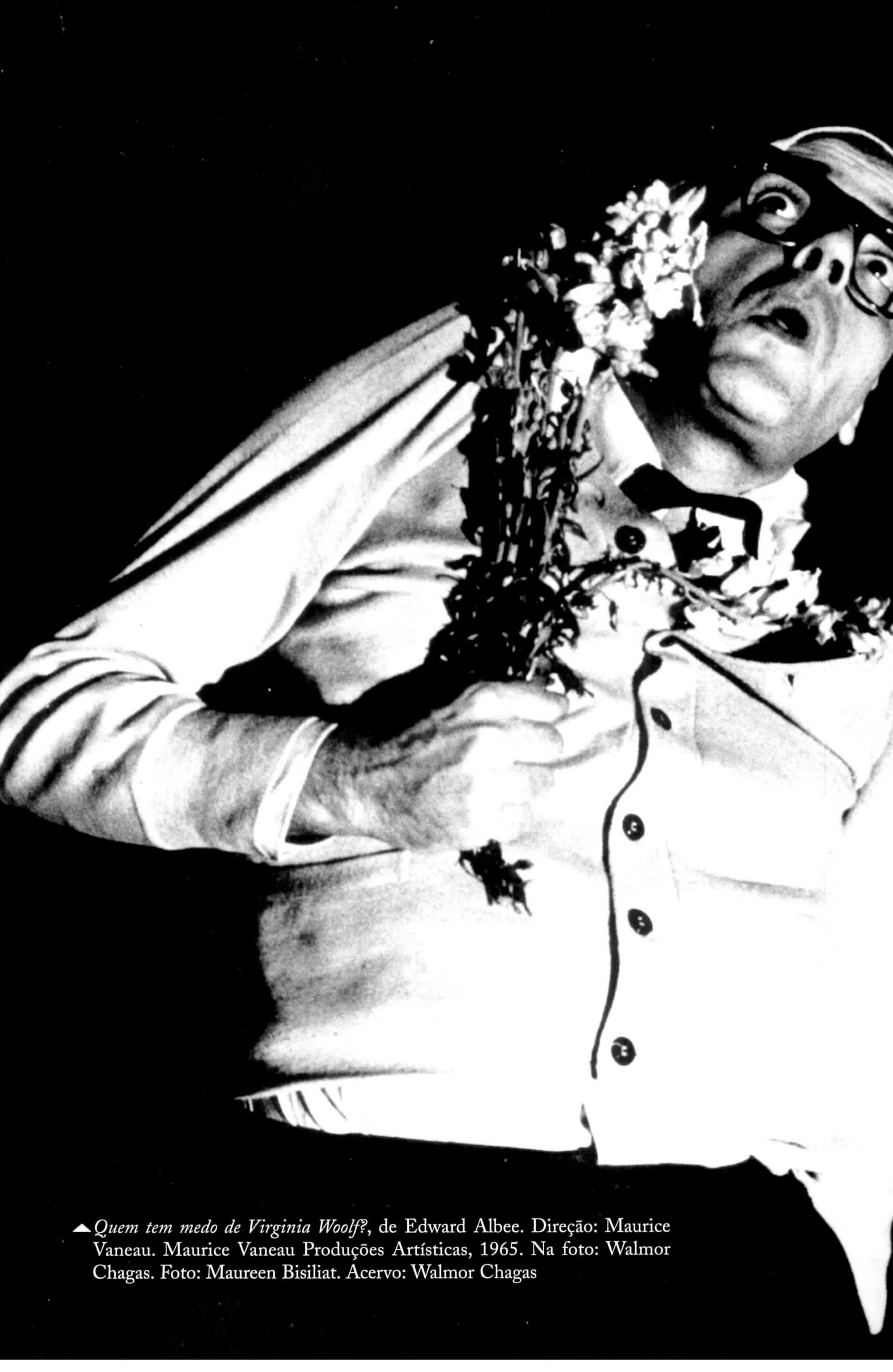
▲ *Os perigos da pureza*, de Hugh Mills. Direção: Ziembinski. Teatro Cacilda Becker, 1959. Na foto: Paulo Rangel, Cacilda Becker, Luís Tito, Kleber Macedo e Stênio Garcia. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Walmor Chagas

A noite do iguana, de Tennessee Williams. Direção: Walmor Chagas. Teatro Cacilda Becker, 1964. Na foto: Ferreira Maia, Cacilda Becker, Olga Navarro e Walmor Chagas. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Maria Thereza Vargas ▼



▲ *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Direção: Flávio Rangel. Teatro Cacilda Becker, 1969. Na foto: Cacilda Becker e Walmor Chagas. Acervo: Agência Estado

▼ *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee. Direção: Maurice Vaneau. Maurice Vaneau Produções Artísticas, 1965. Na foto: Walmor Chagas, Fúlvio Stefanini e Cacilda Becker ensaiando com Maurice Vaneau. Acervo: Agência-Estado



▲*Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee. Direção: Maurice Vaneau. Maurice Vaneau Produções Artísticas, 1965. Na foto: Walmor Chagas. Foto: Maureen Bisiliat. Acervo: Walmor Chagas

> ponsabilidade. Conseguindo esse resultado (ai de nós, tão difícil!), estamos certos de que Édipo, Eletra, Harpagão, Júlio César, Cordélia, Ricardo III ou Fausto podem chegar a ser nossos irmãos, criaturas de hoje como foram de ontem e serão de amanhã.

Adolfo Celi passa, em seguida, a enumerar o repertório (Shakespeare, Goldoni, Shaw, Ionesco, Sartre, Antônio José e Antônio Calado), a formação do elenco (ex-integrantes do TBC, do Teatro de Amadores de Pernambuco, do Teatro Duse e do Tablado), bem como tece considerações sobre a formação de novos encenadores e a importância dada pelos elementos da companhia ao treinamento do corpo e da voz. Sem deixar de lado pormenores sobre a organização, conclui:

> A nossa responsabilidade, como dissemos, no início, é imensa, mas acreditamos na nossa vontade de trabalho. Temos horror à improvisação e estamos convencidos de que, de qualquer maneira, poder-se-á ver, nos nossos espetáculos, o resultado de um esforço organizado. Esperamos atingir um ponto um pouco mais alto do que a estaca zero. Não pretendemos dar lições a ninguém, nem revolucionar o teatro nacional, mas sim, de vez em quando, mostrar o resultado do nosso estudo.

Conscientemente ou não, os egressos do TBC, libertos da tutela de Franco Zampari, não escondiam uma secreta vontade de suplantar o antigo chefe, em seus ideais artísticos. Alguns anos de férrea disciplina – o TBC foi uma escola tanto para os atores quanto para os encenadores – fizeram com que seus principais artistas se sentissem suficientemente fortes para divisarem um palco ideal, onde pudessem conceber as mais ousadas encenações e interpretações que, por uma razão ou outra, julgavam ser impraticáveis, no antigo local de trabalho.

Sendo assim, não é de estranhar que o elenco tivesse estreado com *Otelo*, de Shakespeare, oferecendo a Paulo Autran ocasião para exercer plenamente sua "força e delicadeza, sensibilidade e inteligência". A temporada inaugural teve seqüência com o projetado Goldoni (*A viúva astuciosa*) e com Sartre (*Entre quatro paredes*), seguida de *Dois a dois*, de Georges Neveux, merecendo sempre por parte da crítica e do público a mais calorosa acolhida. Foi, portanto, com a segurança dos acertos que a CTCA chega a São Paulo, estreando em 5 de outubro, no Teatro Santana, com *Otelo*.

Ainda que faça alguns reparos ao desempenho dos intérpretes dos papéis secundários, Décio de Almeida Prado, em sua crítica, admite:

> [...] mas seríamos bem mesquinhos, bem pouco clarividentes, no fundo, se, no afã de criticar, deixássemos de ver o essencial, se, diante de uma representação tão superior, nos propósitos e nos resultados, a quase tudo que se faz e se fez em palcos brasileiros, não salientássemos, acima de tudo, o fato excepcional de já podermos ter representações shakespearianas entre nós.[3]

Vieram depois *A viúva astuciosa* e *Entre quatro paredes* (espetáculo no qual Miroel Silveira, na *Folha da Manhã* de 30 de novembro de 1956, registra "com particular satisfação a capacidade dramática de Tônia Carrero, igualando e por vezes superando seus companheiros através de um jogo de cena vibrante, honesto e comunicativo"). Quebrando, à brasileira, a sisudez do repertório, o elenco remonta *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, peça de estréia, no teatro profissional, dos intérpretes-titulares da companhia e que, uma vez apresentada em São Paulo, será incluída nas apresentações em viagem.

A receptividade ao novo conjunto não poderia ter sido maior e prova disso é a quantidade de prêmios arrebatados por Tônia e Paulo Autran: Associação Paulista de Críticos Teatrais e Governador do Estado (esse último concedido também a Margarida Rey, como atriz coadjuvante, e a Aldo Calvo, pela cenografia). Também Sebastião Vasconcellos recebe da APCT o prêmio de ator coadjuvante, pela interpretação de Dom Álvaro, na peça de Goldoni.

Após a temporada na capital paulista, a CTCA viaja para Santos, Campinas, Poços de Caldas, Belo Horizonte, Florianópolis, Porto Alegre e Pelotas. Em Porto Alegre estréia *Frankel*, de Antônio Calado, programada desde o início por Celi, tendo como cenógrafo o artista plástico Glauco Rodrigues, vencedor de concurso promovido pela companhia.

Passando novamente por São Paulo há tempo de uma comemoração tardia de Natal, com o texto de Henri Ghéon, *Natal na praça*. Com belos figurinos de Ded Bourbonnais (que pertencera ao grupo Les Théophiliens e aqui se radicara, tocada por um repentino entusiasmo pelo Brasil), o espetáculo dessa vez teve a direção de Benedito Corsi. Cumpria-se assim mais um dos objetivos primordiais do grupo: lançamento de novos diretores. Celi apresenta-o carinhosamente, quando da estréia no Rio: "Corsi confirmará, estamos certos, a nossa confiança nele, e a CTCA apresentará com orgulho ao público um novo diretor nacional, cumprindo, desta forma, em dois anos de atividade, seu programa inicial de viagem, lançamento de novos autores e novos diretores".

---

[3] Crítica reproduzida em Décio de Almeida Prado, *Teatro em progresso* (São Paulo: Martins, 1964).

Logo após as apresentações de *Natal na praça*, o elenco percorrerá quatorze cidades do estado de São Paulo, patrocinado pela Comissão Estadual de Teatro (CET), e mais Poços de Caldas e Belo Horizonte.

Na capital mineira junta-se à CTCA Carlos Kroeber, conhecido pelas numerosas tentativas em proveito do teatro de vanguarda. Verdadeiro homem de teatro, ele prestará serviços inestimáveis ao conjunto, desdobrando-se em conselheiro, assistente de direção, ator e diretor, até o encerramento da empresa, em 1962.

A segunda temporada em São Paulo, agora no Teatro Bela Vista, tem início em 19 de março de 1960, com *Seis personagens à procura de um autor.* Décio de Almeida Prado, em *O Estado de S. Paulo*, afirma, em meio a outros aspectos da representação, que não pode deixar de estabelecer comparações entre as duas montagens feitas pelo encenador:

> Não foi o desejo de complicar, de fazer diverso, que levou Adolfo Celi a retomar *Seis personagens*. A primeira versão, por ele apresentada no Teatro Brasileiro de Comédia, assinalava-se, se a contemplamos com olhos retrospectivos, pela constante crispação: crispação intelectual, crispação emotiva, crispação física. Agora, mais velho, mais seguro, procurando antes compreender do que impressionar, Celi já não sente a necessidade de trazer ao primeiro plano o seu trabalho de encenador. Há uma naturalidade, uma facilidade nas suas marcações, que põe o espectador igualmente à vontade, predispondo-o a aceitar o insólito das situações.[4]

Calúnia, apresentada também nessa segunda temporada, foi, sem dúvida, um exemplo do que Celi havia chamado de "resultado de estudo". O perfeito entrosamento conseguido por meio da estabilidade do elenco, os exercícios contínuos, a excelente adequação do drama de Lillian Hellman à melhor forma de interpretá-lo fazem da representação um primoroso exercício de verdade cênica obtida pelos atores que movem a ação: Tônia Carrero, Margarida Rey e Paulo Autran.

---

[4] Crítica reproduzida em Décio de Almeida Prado, *Teatro em progresso* (São Paulo: Martins, 1964).

Terminada a temporada em São Paulo com a famosa comédia *The seven year itch*, de George Axelrod, traduzida como *Esses maridos!!!*, o elenco segue imediatamente para Buenos Aires, de onde passará a La Plata e a Montevidéu. Da Argentina vem mais tarde a notícia de que a crítica apontara a companhia como "a melhor do ano", muito embora ali se apresentasse também o Théâtre National Populaire, de Jean Vilar.

A CTCA não voltará mais a São Paulo em temporada regular, mas como convidada especial para a festa de entrega do prêmio Saci de 1962, apresentando, na ocasião, *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, texto vencedor do segundo concurso de dramaturgia por ela instituído. A idéia desse concurso surgira em 1957, como incentivo ao surgimento de novos autores. Estabeleceu-se como premiação a promessa de montagem e mais 10 mil cruzeiros, como "adiantamento de direitos". Foi o que aconteceu com *Olho mecânico*, de A. C. Carvalho, e *A torre de marfim*, de Cléber Ribeiro Fernandes, peças vencedoras do primeiro concurso e cuidadosamente encenadas em 1958 e 1959, respectivamente. Aliás, a apresentação de *A torre de marfim* presta-se a algumas reflexões, por parte de Celi, a propósito de nossa dramaturgia:

> É reconhecível uma nova e jovem geração brasileira que vai aos poucos engrossando suas fileiras e estruturando sua função expressiva em diferentes caminhos. As três correntes [dramatúrgicas] que atualmente chegam a interessar âmbitos culturais e populares seguem, numa classificação aproximada, uma linha folclórico-mística, uma linha histórico-filosófica e, finalmente, uma linha realista de crítica social.

E, tempos depois, quando da estréia de *Lisbela*, no Rio, em 13 de abril de 1961, dirigida por ele e Carlos Kroeber, completa suas idéias:

> Sempre desconfiamos do temático imediato (quando irremediavelmente imediato) em obras dramáticas. Do mesmo modo, consideramos passageiro o entusiasmo por certas formas de dramaturgia-documento, quando seu teor polêmico tem o vício de uma extrema e frágil contingência, formas que, às vezes, envelhecem com a velocidade e a tenra idade de uma edição extraordinária do dia anterior. Às vezes uma obra "polêmica" nada mais é do que a denúncia ou a simples crônica de um conflito, ou também a simples exposição de uma conjuntura econômica errada; sem

> bases morais e existenciais para a estruturação dos primeiros exemplos e sem sentido histórico de uma filosofia marxista compreendida e assimilada no outro caso. [...] *Lisbela e o prisioneiro* parte do regional autêntico para uma dimensão maior, mesmo se subentendida, e por isso sua linguagem nos parece universal.

Adolfo Celi não pactuava com o pensamento adotado pela esquerda, que começava a dominar nosso palco. Recentemente, no livro *Um homem no palco*, Alberto Guzik volta ao assunto, registrando o que ouviu de Paulo Autran:

> [...] Lembro-me de que numa ocasião fiz uma reunião com ele e Tônia. Disse: "Celi, a gente tem que fazer uma peça política. O momento exige que se faça. Falando apenas em termos teatrais, você veja o sucesso do Arena, do Oficina, começando em São Paulo... temos que fazer peças com idéias políticas". Ele respondeu: "Paulo, não me meto em política em hipótese nenhuma. Sofri muito com Mussolini na Itália, e qualquer coisa que se refira à política, tenho pavor! Eu não quero".

Acompanhar por acompanhar o pensamento da juventude, esquadrinhar a realidade, denunciar ou propor caminhos, paralelamente aos movimentos de ordem política imediata, não cabiam nos propósitos da companhia. Para essa geração eram outras as preocupações, mesmo as de ordem estética.

O que chama a atenção na CTCA é o firme propósito de fugir ao improviso. Tudo parecia se mover dentro de um projeto previamente traçado: formação de novos diretores, incentivo ao autor nacional, difusão de um teatro de vanguarda difícil comumente de ser aceito (relembre-se o Teatro das Segundas-Feiras montando, profissionalmente, Beckett, Ghelderode, Jean Tardieu e o brasileiro Walmir Ayala) e até mesmo as excursões, economicamente necessárias, mas sempre revestidas de um caráter simpático de entrosamento e confraternização.

Dissidências internas, falta de apoio governamental vão esmorecendo os ânimos, depois de seis anos de atividade. O repertório torna-se repetitivo e fácil, sem nenhum vislumbre de audácia. *Tiro e queda*, de Marcel Achard, sob a direção de Antônio do Cabo, estreada em junho de 1962, marca o final da organização.

O TEATRO CACILDA BECKER

Ao desmembrar-se do TBC, em 1957, o Teatro Cacilda Becker, formado por algumas das mais antigas e talentosas figuras daquele conjunto, com uma carreira já definida, não parecia ter em mente um programa de outra natureza, mas apenas dar continuidade a um trabalho que já se mostrara eficaz e útil. Depois de estrear no Rio, a 5 de março de 1958, com *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, e lançar um repertório, o TCB viajou até mesmo a Montevidéu (onde recebeu a maioria dos prêmios concedidos ao teatro estrangeiro), para chegar a São Paulo, no dia 17 de dezembro de 1958, com o propósito de fixar-se no Teatro Leopoldo Fróis, numa longa temporada. Após dez meses de existência, o elenco havia sido visto por 73 mil espectadores, tendo uma renda de 9 milhões de cruzeiros.

A estréia do TCB no Leopoldo Fróis deu-se a 7 de janeiro de 1959, com *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, obra-prima de O'Neill, dirigida por Ziembinski. Havia uma inegável qualidade artística no espetáculo, mas para muitos ele estava aquém do texto. Anos mais tarde, em entrevista concedida a Van Jafa, no *Correio da Manhã*, Cacilda explicaria assim a acolhida ao seu elenco:

> [...] A companhia foi recebida pela crítica com a característica frieza paulista. De início esta frieza nos pareceu totalmente inexplicável, pois o nosso passado artístico, pelo menos, teria merecido da parte de todos um pouco mais de estímulo. Mas logo em seguida compreendemos, no "zumzum" teatral, que havia alguma coisa a mais que frieza. [...] O nosso lema "teatro por amor do teatro", em pouco mais de um ano, era considerado uma alienação gravíssima, que nos predestinava inapelavelmente ao desaparecimento. Foi um momento de pânico para mim e Walmor. Suspeitávamos que a razão estivesse somente com os que tinham começado a fazer um teatro que se chamava atuante. [...] Alienação, atuante, diálogo, contexto foram palavras que tinham entrado na linguagem teatral paulistana naquele ano em que nós tínhamos ido levar a nossa cultura às províncias, e nos deixavam completamente perplexos, a mim e Walmor. (maio de 1964)

O TCB equilibrou-se montando, nessa temporada, *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna (espetáculo muitíssimo bom, com cenários de Ratto e direção de Ziembinski); *O protocolo*, de Machado de Assis; *Pega fogo* (verdadeiro cavalo de batalha de Cacilda); *Maria Stuart*, *Os perigos da pureza*, de

Hugh Mills; e *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida, que salvou os cofres da companhia. Em agosto de 1959, o grupo viaja para Salvador, de lá ganhando Recife e, a seguir, Lisboa. Em 19 de abril de 1960 Cacilda interpretará, no Festival das Nações de Paris, seu magnífico *Pega fogo* (*Poil de carotte*), com elogios unânimes da crítica francesa.

De volta a São Paulo, o TCB tem planos para o Teatro Leopoldo Fróis, cuja cessão a ele chegou a ser votada pela Câmara Municipal, embora não se concretizasse nunca. Cacilda pretendia fazer funcionar, no teatro da rua General Jardim, uma espécie de "casa da cultura", onde, além de um centro de teatro, funcionassem atividades artísticas paralelas. Enquanto aguardava as resoluções municipais, Cacilda apresenta-se na Sala Azul do Teatro Natal, com *Virtude e circunstância*, de Clô Prado, sob a direção de Jean-Luc Descaves. É nesse teatro que, especialmente para a quinzena teatral promovida pela Comissão Estadual de Teatro, o elenco monta *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, sob a direção de Clemente Portella, com cenários de Flávio Império, música de Willy Corrêa e roteiro e composição de *slides* sob a responsabilidade do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. A 16 de dezembro, o conjunto lança ... *em moeda corrente do país*, de Abílio Pereira de Almeida, que seria um de seus grandes sucessos artísticos e de público. Só que a estréia se dá no Teatro Federação, alugado antes, da Federação Paulista de Futebol, na avenida Brigadeiro Luís Antônio, 917, por Dália Palma e Rubens de Falco, então viajando. Mais tarde, em homenagem à grande atriz, a federação dá à nova sala de espetáculos o nome de Teatro Cacilda Becker, mas, alegando necessidade de espaço para os seus cursos, decide depois fechá-lo, em 1973.

No seu papel de primeira-dama do teatro paulista, Cacilda recebeu em 1960, ainda quando se encontrava na Sala Azul do Teatro Natal, Sartre e Ionesco. Ambas as visitas tumultuadas, levantando polêmicas e exigindo definições, sobretudo porque são muito diferentes as ideologias dos dois dramaturgos. Num debate com a classe teatral, Sartre contestou que o teatro empenhado importasse numa limitação artística. Não é a peça que é empenhada: é o autor que se empenha ou não, e por isso seu trabalho se torna o testemunho da função que assumiu. "É lógico que não se deve fazer deliberadamente um teatro empenhado." Já Ionesco, ao desembarcar no Rio, declarou que o pensamento fundamental de sua obra é libertar a humanidade. "Em minhas peças – afirmou – desejo unicamente fazer teatro, nunca pretendo fazer demagogia ou pedagogia."

Ao comemorar seu terceiro ano de existência, em 1961, o Teatro Cacilda Becker informa que percorreu trinta cidades, visitou três países e realizou oitocentos espetáculos. Sua primeira montagem nesse ano é *Raízes*, de Arnold Wesker, festejando também os vinte anos teatrais de Cacilda. Mas o resultado não foi feliz, sobretudo por causa da discutível encenação de Antônio Abujamra, que acabara de regressar da Europa. *Oscar*, de Claude Magnier, vem salvar a situação financeira do grupo – e a própria Cacilda advertiu no programa: "Não façam crítica, pois a peça não representa mais do que um simples jogo" (De qualquer forma, o espetáculo revelava ao público paulista Jô Soares, um excelente comediante). Por último, nessa temporada, veio *Rinocerontes*, de Ionesco, um espetáculo sem grande alcance, talvez porque Walmor Chagas se atrapalhasse com os encargos excessivos de protagonista, diretor e administrador da companhia. Nesse ano, o Teatro Cacilda Becker inaugurou ainda o Teatro Nacional de Brasília.

A terceira pessoa do singular, texto sem importância de Andrew Rosenthal, e *A visita da velha senhora*, bela peça de Dürrenmatt, constituíram o repertório do TCB em 1962. O primeiro espetáculo agradou, pelo ótimo desempenho de Cacilda, Walmor e Sérgio Cardoso. *A visita*, encenada em colaboração com a TV Record (foi utilizado até o seu teatro, que funcionava na rua da Consolação), ficou aquém do texto, talvez pela timidez da direção de Walmor Chagas; mas o fascínio das personagens e o desempenho de Cacilda não deixaram de motivar a platéia.

Cacilda inicia a temporada de 1963 com *César e Cleópatra*, de Shaw, numa produção orçada em 6 milhões de cruzeiros. Algo não funcionou na direção de Ziembinski e no desempenho, que não atravessava o palco. A sala foi então alugada a Ruy Affonso, que apresentou *A arte de ser pai*, original de sua autoria. O TCB ofereceu, a seguir, *O santo milagroso*, espirituosa comédia de Lauro César Muniz, que teve uma feliz direção de Walmor, com quem o autor reviu muita coisa do texto, antes do início da montagem. A última estréia do elenco na temporada foi *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, sem a participação de Cacilda e com uma direção de Hermilo Borba Filho, que não procurava sublinhar os valores próprios da comédia, deixando de levá-la a sério. Em *A noite do iguana*, de Tennessee Williams, levada na temporada seguinte, Cacilda teve um de seus mais iluminados momentos interpretativos, distinguindo-se também o ótimo trabalho de Olga Navarro e de Walmor Chagas.

Embora sob a responsabilidade empresarial de Maurice Vaneau, Cacilda e Walmor interpretaram, em 1965, em seu teatro, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, um espetáculo memorável por todos os títulos. A violência do texto, encarnada com absoluta sinceridade pelo casal, provocava um terrível impacto sobre a platéia. A crueldade do diálogo, então iniciada na dramaturgia norte-americana, foi o ponto de partida para uma série de experiências que procuravam entre nós fustigar os nervos do espectador, confrontando-o com a sua verdade íntima, que ele em geral tenta evitar.

Desde a criação do Seminário de Dramaturgia, junto ao Teatro de Arena, buscava-se de todas as formas incentivar o autor nacional. Em 1965, o Teatro de Arte Israelita Brasileiro, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz, Jacques Lagoa e Evaristo Ribeiro, promoveu a leitura pública de numerosas peças. Também Cacilda Becker e Walmor Chagas, com o mesmo objetivo, inauguraram nesse ano um Centro de Estudos Teatrais, em sua residência da avenida Paulista, esquina da rua Peixoto Gomide, num teatrinho particular de sessenta lugares, no qual textos inéditos seriam lidos para empresários e críticos, seguindo-se debates. Cacilda argumenta:

> A lei dos 2x1 [que determinava a encenação de uma peça brasileira para duas estrangeiras] mal pode vigorar, porque as produções são quase sempre isoladas, havendo poucos elencos estáveis que se submetem à exigência de obrigatoriedade da peça brasileira. Por outro lado, o teatro encareceu de tal modo que se teme o risco de um grande empate de capital, quando nossa literatura dramática é ainda incipiente e poucas vezes propícia a um êxito comercial. Muitos autores estão numa fase de busca, de pesquisa, sendo fundamental a sua própria formação, o que importa numa incógnita do ponto de vista do público. O teatro amador deveria preencher a tarefa de lançar os jovens valores brasileiros, mas, em virtude dos problemas que enfrenta, deixa o campo aberto para iniciativas dessa natureza. (24/10/1965)

A primeira leitura foi de *A conspiração*, original de Bráulio Pedroso, interpretado por Zilah Maria Vergueiro, Emílio Fontana, Raul Cortez, Walmor Chagas, Karin Rodrigues, Yara Amaral, Cecília Carneiro, Maria Alice Vergueiro, Maria do Carmo Bauer, Ezequiel Neves e Rodrigo Santiago. A iniciativa foi bem recebida, em geral, pela crítica, mas recebeu a oposição do dramaturgo Osman Lins, que tachou essa modalidade de leitura de mera atitude "protetora, maternal, limitadora", que absolutamente não criava condições propícias e encorajadoras para o aparecimento de nossa dramaturgia. O próprio Bráulio Pedroso, primeiro autor escolhido, defendeu a idéia como benéfica à divulgação dos nossos valores. (Edições do suplemento literário do *Estado* de 20 de novembro e 11 de dezembro de 1965.)

Em 1966, Cacilda e Walmor apresentam, no interior do estado, uma coletânea de textos poéticos e dramáticos, sob o título *O homem e a mulher*. E, na temporada seguinte, interpretam *Isso devia ser proibido*, de Bráulio Pedroso e do próprio Walmor, com apenas duas personagens: a atriz e o ator. O texto mistura dados biográficos e fantasia, com inteligência e brilho, e foi valorizado pela extraordinária técnica do casal, dirigido por Gianni Ratto.

Num incrível desprendimento, Cacilda desligou-se de qualquer atividade no palco, durante a temporada de 1968, para dedicar-se apenas à presidência da Comissão Estadual de Teatro, a que imprimiu novo dinamismo. Com seu prestígio pessoal junto às autoridades, Cacilda conseguiu quadruplicar a verba da CET de um exercício para outro, criando condições para que o governo desse um estímulo efetivo ao teatro. Em sua gestão, diversas iniciativas foram tomadas, tornando esse órgão estadual uma presença indispensável em toda a atividade cênica.

Esperando Godot, de Samuel Beckett, que Flávio Rangel dirigiu, permaneceu no cartaz do TCB apenas de 8 de abril a 6 de maio de 1969: durante uma representação, Cacilda foi transportada, sem concluir o espetáculo, para um hospital, onde veio a falecer no dia 14 de junho, com o diagnóstico de um aneurisma cerebral. Não chegou, durante mais de um mês de internação, a recobrar a consciência. As homenagens de que foi alvo, do público e das autoridades, foram as maiores prestadas a um ator de teatro nas últimas décadas.

Entrevistada pelo jornal *O Estado* à véspera da estréia de *Godot*, declarou Cacilda:

> [...] o papel é um exercício novo na minha carreira de atriz. Exercitei minha capacidade histriônica e nem sabia se a tinha. E Estragon é extremamente exaustivo. O trabalho resulta numa composição que justifica o fato de ser uma mulher a intérprete de Estragon, sem caracterizá-lo como homem ou mulher.

Cacilda informava – diz a entrevista – que havia quinze anos, ela e aqueles que lhe eram chegados no teatro não haviam compreendido *Esperando Godot*. "Hoje compreendemos. Beckett, naquela época, já sabia tudo, e nós só agora sabemos."

Em quarenta e oito anos de vida, Cacilda Becker construiu com seriedade e talento o título de primeira-dama do teatro brasileiro. Ela aprendeu tudo no palco, passando de papéis pequenos em elencos improvisados a primeira atriz do Teatro Brasileiro de Comédia. A cada personagem, Cacilda dava uma característica diferente, porque a sentia de dentro, confundindo-se com a sua natureza fictícia. Sem se ter formado no método de Stanislavski, ela se identificava até a medula com o papel que lhe cabia representar. Viva e espirituosa na comédia, Cacilda atingia a sua plenitude, porém, nos desempenhos dramáticos. Aparentemente frágil, sem beleza particular de traços ou de físico, e sem uma voz de belo timbre ou rica modulação, Cacilda impressionava pela sinceridade, pela funda emoção alcançada com os meios mais simples e diretos. Impossível ver no palco maior magnetismo e vibração do que em Cacilda. Um verdadeiro feixe de nervos, ela deixava transparecer uma lúcida e dolorida experiência de vida. Por isso, depois do menino sofredor e solitário de *Pega fogo*, sua maior criação foi talvez a última – o Estragon de *Esperando Godot*, pelo desespero estóico, pela comovida pungência que se aparentava ao melhor Carlitos. Atriz de mérito incomum, líder incontestável da classe, batalhadora pelos direitos do teatro, Cacilda, ao morrer, deixou bem mais pobre e desamparado o palco brasileiro.

A FUNDAÇÃO DA EAD

O TBC foi, sem dúvida, o núcleo que se desdobrou na maioria dos elencos estruturados na década de 50. Seus atores, vindos em geral do amadorismo ou do teatro universitário, completaram o aprendizado no palco, tendo como mestres os encenadores estrangeiros. Pouco antes da fundação do TBC, julgando que era fundamental o preparo técnico dos nossos intérpretes, Alfredo Mesquita criou, também em 1948, a Escola de Arte Dramática de São Paulo, que tem produzido muitos frutos.

A 18 de abril de 1948, *O Estado* publicou uma matéria informando da próxima abertura da EAD. Alfredo Mesquita, ligado ao teatro desde 1936 e na ocasião responsável pelo Grupo de Teatro Experimental, convocou alguns amigos para ajudá-lo na iniciativa, que não tinha nenhum amparo oficial: Vera Janacópulos, que cuidaria da parte de dicção e impostação de voz; Chinita Ullmann, que chegara a São Paulo em 1931, teria a seu cargo atitude, ritmo e gestos; Décio de Almeida Prado, diretor do GUT e responsável pela crítica do *Estado*, lecionaria História do Teatro; o próprio Alfredo se encarregaria da parte de representação e drama; e Cacilda Becker, já batizada no profissionalismo, colaboradora dos universitários e radioatriz nas horas de desemprego, ministraria o curso de representação e comédia. A 22 de abril sai o primeiro anúncio da escola, marcando o início das aulas para 3 de maio. Caberá a Pascoal Carlos Magno, diretor do Teatro do Estudante e grande animador do teatro brasileiro, proferir a aula inaugural.

Alguns dias antes, Alfredo Mesquita declarava:

> Há doze anos que me ocupo do teatro em São Paulo: de fato, a minha primeira tentativa data de 1936, quando Procópio Ferreira, em maio daquele ano, levou no Teatro Boa Vista a minha peça *A esperança da família*. Em dezembro daquele ano ensaiei e dirigi a fantasia de minha autoria *Noite de São Paulo*, representada por amadores no Teatro Municipal [...]. Desde então, com pequenos intervalos, não mais deixei de fazer teatro. [...] No entanto, de tempos para cá – muito pouco tempo, é verdade – o panorama teatral nacional tem se modificado. Das "chanchadas" de Procópio, Eva Todor e outros, passamos a assistir aos espetáculos, nem sempre perfeitos ou mesmo aceitáveis, mas indiscutivelmente de um nível superior, apresentados por Dulcina, Bibi Ferreira, etc. [...]. Uma vez tal movimento vitorioso [amador], surge um novo problema: formar atores, diretores, técnicos de teatro, inexistentes ou apenas improvisados entre nós. [...] Daí a nossa convicção de que, no entanto, o de que precisamos é de escolas. Escolas em que se formem artistas, diretores e técnicos. Todo o imenso e variegado pessoal que exige o verdadeiro teatro. (27/4/1948)

A EAD funcionou, inicialmente, no Externato Elvira Brandão, transferindo-se depois para o segundo andar do TBC. Em outubro de 1952, inaugurou-se, na rua Maranhão, um pequeno teatro, com platéia de cem lugares e um palco de 6 m x 4 m. Depois, a EAD transferiu-se para as amplas dependências do Liceu de Artes e Ofícios, na avenida Tiradentes, onde foi construído um novo teatrinho, satisfatório para suas montagens. A escola permaneceu nesse local até 1968, quando, em decorrência de sua incorporação à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, passou a ocupar o Pavilhão B-9 da Cidade Universitária, em instalações inadequadas a um curso de teatro. Não obstante o absurdo da sala que era chamada teatro, o espaço originou verdadeiros milagres de encenação, renovando-se a cada nova montagem (O problema foi resolvido, em junho de 1995, com a inauguração do Teatro-Laboratório, formado pelas Salas Alfredo Mesquita e Miroel Silveira, comuns à EAD e ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP).

Ensino de grau médio, pela legislação vigente, a EAD tentou desde o início proporcionar uma formação completa ao ator. Tanto assim que, ao lado das matérias especializadas, o currículo se enriqueceu com português, francês e mitologia, indispensáveis a uma melhor aproximação com os temas teatrais. Posteriormente colégio técnico de teatro, na estrutura do ensino estadual, a EAD passou a dividir o seu currículo em disciplinas do ciclo colegial, em disciplinas técnicas de teatro e em práticas educativas. Se havia um lado prático nesse leque de matérias, é verdade que ficam sobrecarregados os três anos de curso, com aulas que vão apenas das 18h30 às 23h30, de segunda a sexta-feira, e, em épocas de montagem, os ensaios se estendem aos sábados e domingos.

Não bastando o preparo curricular, que vai da improvisação ao estilo, a EAD sempre manteve contato com a vida profissional, a ponto de permitir aos diretores mais em evidência a realização de um tipo de pesquisa útil tanto para eles como para os alunos. Os melhores encenadores que já passaram por São Paulo tiveram oportunidade de fazer experiências na EAD, entre eles Ziembinski, Gianni Ratto, Luís de Lima, Alberto D'Aversa, Antunes Filho, Maurice Vaneau, Ademar Guerra, Celso Nunes e Emílio di Biasi.

Mas a EAD nunca se limitou a ser um laboratório para absorver os valores de fora, o que é inegavelmente um aprendizado vivo e não acadêmico. Ao contrário, ela vinha prestando serviços permanentes à comunidade, que incluíam apresentações em teatros de bairro e em cidades do interior e de outros estados. Em 1967, excursionou pela primeira vez ao estrangeiro, participando do Festival de Teatro Universitário em Manizales, na Colômbia, com dois espetáculos: *Pedro pedreiro*, de Renata Pallottini (inspirado em personagem de Chico Buarque), dirigido por Silnei Siqueira; e *Rato no muro*, de Hilda Hilst, encenado por Theresa Aguiar.

Um dos serviços prestados pela EAD, por circunstâncias diversas, estava fora do alcance das companhias estabelecidas. Fazia parte de sua tradição montar os autores de vanguarda ou julgados difíceis e, nesse particular, ela lançou no Brasil nomes como Brecht, Kafka, Schehadé, Lady Gregory, Thornton Wilder, A. Gerstenberg, Prévert, Morvan Lebesque, Samuel Beckett, Ionesco, Tardieu, Crommelinck, Ghelderode, Jarry, Fernando Pessoa, Albee, Obaldia, Boris Vian, Pinter, Bernardo Santareno, Brendan Behan, John Arden, Nathalie Sarraute, Jean-Claude van Itallie e Dimitri Dimitradis.

Em outros campos da dramaturgia, também, a escola teve uma ação pioneira. Numerosos clássicos estão em seu repertório, quando fora dela apenas um ou outro conjunto os encena. Ressaltam entre os grandes nomes da literatura dramática universal, apresentados pela EAD, os de Aristófanes, Molière, Tennessee Williams, Pirandello, Tchecov, Feydeau, O'Neill, García Lorca, Claudel, Kleist, Goldoni, Calderón de la Barca, Camus, Courteline, Shakespeare, Almeida Garrett, Ésquilo, Musset, Gil Vicente, Cervantes, Strindberg, Voltaire, Eurípides, Sófocles e Dürrenmatt.

E a escola nunca foi desatenta aos problemas do autor brasileiro. Constam de seu repertório desde a obra de Anchieta até a dos jovens dramaturgos nacionais, empenhados em desnudar um aspecto de nossa realidade. Já em 1954 foi realizado um Festival Martins Pena, homenagem ao fundador da comédia brasileira de costumes. E, além dos clássicos José de Alencar, Machado de Assis, França Júnior, Coelho Neto e Artur Azevedo, a escola apresentou peças de Oswald de Andrade, Nélson Rodrigues, Jorge Andrade, Alfredo Mesquita, João Bethencourt, Adelina Cerqueira Leite, Zora Braga (Seljan), Lygia Fagundes Telles, Francisco Martins, Roberto Freire, José de Barros Pinto, Renata Pallottini – *Pedro pedreiro* e *Sarapalha* (adaptação de um conto de Guimarães Rosa) –, Myriam Rezende de San Juan, Domingos de Oliveira, Abílio Pereira de Almeida, Lauro César Muniz, Luís Marinho, Hilda Hilst, Leo Gilson Ribeiro, Millôr Fernandes e Carlos Alberto Soffredini (adaptando Gil Vicente), e um mimodrama, criado por Luís de Lima.

Seus méritos foram sempre tão reconhecidos que, embora a escola ainda se mantivesse, durante vinte anos, na esfera particular, as universidades de outros estados, quando precisavam de professores especializados, recorriam aos alunos por ela formados. Assim aconteceu com as escolas do Rio Grande do Sul, de Pernambuco e do Pará, além de outros cursos particulares ou estabelecimentos secundários do estado de São Paulo. A EAD alimentou não só o teatro no Rio e em São Paulo, a televisão e o cinema: ela se tornou um celeiro de valores em todo o Brasil.

Pode-se afirmar que foi um milagre a escola ter sobrevivido duas décadas, até a incorporação à Universidade de São Paulo. É que Alfredo Mesquita a encarou como obra de sua vida e lhe dedicou tempo integral, num desprendimento e numa abnegação que, aliados ao que a escola produziu, *inscrevem* seu nome, em definitivo, na primeira linha da história do teatro brasileiro. Sem contar com os meios de um mecenas, o fundador da EAD exerceu um contínuo mecenato, num jogo bancário em que empenhava o seu prestígio pessoal. Quando se consumou a incorporação à USP, Alfredo Mesquita deu a sua missão por cumprida e preferiu recolher-se. Mas a escola, nas administrações subseqüentes de Clóvis Garcia, Renata Pallottini e Cláudio Lucchesi, além das que lhes sucederam, não se distanciou das diretrizes que ele havia traçado. Apesar das incompreensões e da melancólica burocracia universitária, que são exatamente o oposto do que deveria definir o espírito da universidade, a EAD mantém um altíssimo padrão de espetáculos e é a unidade mais viva e dinâmica da Escola de Comunicações e Artes.

São tantos os valores formados pela EAD que uma seleção de nomes deixaria sempre de lado figuras que ainda podem vir a distinguir-se. Da primeira turma, que terminou o curso em 1950, Leonardo Vilar é hoje o ator mais conhecido. Outros intérpretes de prestígio que concluíram a escola, no seu primeiro quarto de século, são Dina Lisboa, Benedito Corsi, Bertha Zemel, Alceu Nunes, Francisco Cuoco, Francisco Martins, Miriam Mehler, Nelson Xavier, Ruthinéa de Morais, Dorothy Leiner, Assunta Perez, Odavlas Petti, João José Pompeo, Myrian Muniz, Sérgio Mamberti, Aracy Balabanian, Edgard Gurgel Aranha, Lourdes Morais, Roberto Azevedo, Rodrigo Santiago, Paulo Villaça, Benedito Silva, Luiz Serra, Gabriela Rabelo, Luiz Carlos Arutim, Sônia Guedes, Zanoni Ferrite, Analy Alvarez, Cecília Maciel, Umberto Magnani, Antônio Petrin, Clayton Sarzi, Mariclaire Brant, Célia Olga, Bri Fiocca, Cláudio Lucchesi, Oslei Delamo, Ney Latorraca, Cléo Ventura, Esther Góes, Jandira Martini, Paulo Hesse, Edna Falchetti, Isadora de Faria, João Batista Acaiabe, Maria Eugênia de Domênico, Sérgio Rossetti, Walter Cruz, Selma Pellizon, José Carlos de Andrade, Selma Egrei, Edwin Luisi e o compositor Walter Franco.

Mesmo sem ter montado um curso específico de direção, saíram da EAD diversos profissionais que se afirmaram como encenadores: José Renato (fundador do Teatro de Arena e que fez a primeira experiência do gênero ainda na escola), Silnei Siqueira, Sílvio Zilber e Celso Nunes. Os dramaturgos Jorge Andrade, Carlos Alberto Soffredini, Nelson Xavier e Eloy de Araújo formaram-se como atores. Lauro César Muniz, Renata Pallottini, Eudinyr Fraga, Luiz Carlos Cardoso, Lindolf Bell, Lúcia Ayres Netto de Godoy, Aroldo Liotti Macedo, Myriam Rezende de San Juan e Moysés Baunstein fizeram o curso de dramaturgia, que a EAD manteve de 1961 a 1967, antes de incorporar-se à Escola de Comunicações e Artes. Os críticos Ilka Marinho Zanotto e Alberto Guzik concluíram o curso de formação de ator. Entre os cenógrafos formados pela EAD estão Sarah Feres, José Armando Ferrara e José Carlos Proença.

E são numerosos os ex-alunos da EAD que se dedicaram ao ensino: Emílio Fontana, Maria do Carmo Bauer, Cândida Teixeira, Maria José de Campos Lima, Milton Baccarelli (esses dois no Recife), Carlos Eugênio de Moura, Afonso Gentil, Alberto Guzik, Celso Nunes, Carlos Alberto Soffredini, Lauro César Muniz, Renata Pallottini, Eudinyr Fraga, Myrian Muniz e Sílvio Zilber.

O Setor de Teatro da Escola de Comunicações e Artes (hoje Departamento de Artes Cênicas), criado apenas em fins da década de 60, não poderia contar ainda entre os formados o mesmo número de valores. Diversos cursos funcionam ali, com rendimento que se aprimora de ano para ano: teatro aplicado à educação, direção, cenografia, interpretação, dramaturgia e crítica. Pela amplitude do campo profissional, o curso que vem formando maior número de alunos é o de teatro aplicado à educação. Mas atuam ou atuaram em outros campos, por exemplo, José Possi Neto (que chegou a dirigir a Escola de Teatro da Universidade da Bahia), Francisco Medeiros, José Carlos de Andrade, Mariângela Alves de Lima (crítica teatral) e, como professores do próprio setor, Miriam Garcia Mendes, Ingrid Dormien Koudela e Armando Sérgio da Silva. A Escola de Comunicações e Artes da USP foi a única do Brasil a oferecer, em nível de pós-graduação, disciplinas de teatro em área de concentração, o que logo produziu um grupo expressivo de mestres e doutores.

O TEATRO DE ARENA

A Escola de Arte Dramática de São Paulo, que a princípio parecia o laboratório de preparação dos atores que alimentariam o Teatro Brasileiro de Comédia e os conjuntos que se desmembraram dele, acabou criando também o núcleo inicial de um grupo que veio a contestar toda a política por eles desenvolvida: o Teatro de Arena. José Renato, que havia feito na EAD a primeira experiência do gênero, sob a orientação de Décio de Almeida Prado, encenando *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, lançou no dia 11 de abril de 1953, no Museu de Arte Moderna (que então funcionava no prédio dos *Diários Associados*, na rua 7 de Abril), uma companhia de Teatro de Arena, profissionalizada, em *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. No elenco estavam Sérgio Britto, Renata Blaunstein, John Herbert, Monah Delacy e Henrique Becker. A propósito *O Estado* publicou: "A estréia de hoje no Museu de Arte Moderna reveste-se de especial importância, porque introduz no nosso teatro profissional uma nova técnica de apresentação, em que os atores são colocados no centro da sala de exibição, como nos circos, ficando circundados pelos espectadores". A crítica, depois de observar que "o teatro paulista, ultimamente, talvez por influência do TBC e da EAD, tem timbrado em só estrear uma peça em condições perfeitas de preparo", afirmou que a estréia do Arena foi exemplar: "A qualidade da encenação de José Renato avulta sobretudo ao encararmos dois pontos: a segurança com que estrearam os atores – trabalho, trabalho, trabalho – e a excelente escolha que soube fazer desses mesmos atores" (19/4/1953).

Na realidade, apesar da forma diferente de apresentação, o Arena adotara, a princípio, um repertório semelhante ao do TBC. Cabe mesmo afirmar que ele era uma espécie de TBC mais econômico, em que todos os gastos se reduziam, a partir da sala e da ausência de cenários. Assim, na temporada de 1954, o Arena montou *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, em que estreava com muito encanto Eva Wilma. Seguiram-se, em 1955, uma peça do próprio José Renato (*Escrever sobre mulheres*); *A rosa dos ventos*, de Claude Spaak (representada simultaneamente com *Uma mulher e três palhaços* e *Esta noite é nossa*); *Não se sabe como*, de Pirandello; *À margem da vida*, de Tennessee Williams (em que estreou bem, como diretor, José Marques da Costa, trazendo para o espetáculo técnicas de cinema e TV, segundo a crítica). A essa altura, o Arena já tinha a sua casa própria, na rua Teodoro Baima (em frente à igreja da Consolação), onde realizou a admirável trajetória, até praticamente extinguir-se. A sala passou por várias reformas, até transformar-se num palco semi-elisabetano, com acomodações que chegavam a 170 lugares.

Na linha do ecletismo até então adotada, o Arena lança em fevereiro de 1956, sob a direção de José Renato e no desempenho de Waldemar Wey, antigo elemento do TBC, *Escola de maridos*, de Molière. José Renato já sentia a necessidade de um colaborador, que com ele dividisse a responsabilidade das montagens, e, entre vários nomes cariocas que lhe foram sugeridos, fixou-se no de Augusto Boal, que havia feito um curso de dramaturgia e direção na Universidade de Colúmbia, em Nova York. Boal, chegado a São Paulo em julho, apresentou o seu primeiro trabalho no Arena em setembro de 1956: *Ratos e homens*, de Steinbeck, um grande sucesso artístico e de público.

Com a montagem de *Ratos e homens*, assenta-se definitivamente, também, a colaboração entre o primitivo elenco do Arena e o do Teatro Paulista do Estudante (o qual já vinha, com a Federação Paulista de Teatro Amador, organizando cursos e difundindo a idéia de grupos teatrais em colégios, etc.). A presença de Gianfrancesco Guarnieri e de Oduvaldo Viana Filho, do Teatro Paulista do Estudante, representava para o Arena "esta juventude que chegara ao teatro, marcada pelas lutas nacionalistas, pela radicalização ideológica, pela percepção da política como atividade que todos praticavam, *conscientes* (ou não). E era isto que queriam trazer para o teatro", conforme declarou o próprio

Oduvaldo Viana Filho em entrevista concedida a *Opinião* de 29 de julho de 1974. Por outro lado, Boal conheceu nos Estados Unidos a experiência do Actors' Studio, que pesquisava um estilo norte-americano de interpretação, diferente da tradicional maneira britânica. E essa confluência de interesses e propósitos levou o Arena a modificar a sua política, inicialmente na procura de um estilo brasileiro de representação, fundado num realismo cujo paradigma vinha de Stanislavski.

Marido magro, mulher chata, comédia de Augusto Boal, não avança propriamente no caminho de *Ratos e homens*. Nesse momento, Boal ainda está mais próximo do ideal de *playwriting* norte-americano do que de uma análise em profundidade da realidade brasileira. Segundo ele:

> [...] a peça visa a captar a psicologia da juventude coca-cola de Copacabana. A proximidade da praia e o diverso sistema de educação criam para ela valores morais diferentes, em que têm menos lugar os preconceitos. Seria uma espécie de "juventude transviada" da praia carioca [...]. Na direção procurei guardar o tom coloquial, sem qualquer teatralidade. O ritmo, para apreender o estilo próprio dos jovens, é acelerado. (5/1/1957)

Depois de *Marido magro*, José Renato volta aos moldes anteriores do Arena, encenando *Enquanto eles forem felizes*, de Vernon Sylvaine. *Juno e o pavão*, a grande peça de O'Casey, que Boal monta a seguir, na linha realista, não alcança sucesso de público. O grupo sobrevive com excursões, aluguel do teatro a outros conjuntos e dispersão do elenco que tendia a desenvolver um trabalho baseado numa certa continuidade. O Teatro Paulista do Estudante apresentou ali, sob a direção de Beatriz Segall, *A almanjarra*, de Artur Azevedo, e *Malazarte*, adaptação de Zulmira Ribeiro Tavares, revelando a atriz Aracy Balabanian, que decidiria depois cursar a EAD.

A situação financeira do Arena era tão difícil que José Renato pensou em encerrar suas atividades. Para não fazê-lo melancolicamente, ele preferiu montar uma peça de um dos atores do grupo: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreada em 22 de fevereiro de 1958. E essa obra, levada quase em desespero de causa, se tornaria não só a salvação do Arena, mas um marco histórico fundamental no teatro brasileiro. Na linha realista, em linguagem direta, Guarnieri tratava de problemas urbanos, como a luta reivindicatória por melhores salários, e da idéia segundo a qual o indivíduo que busca uma solução que desconheça o interesse coletivo atravessa penoso purgatório, até solidarizar-se de novo com o próprio meio. O espetáculo criou de imediato extraordinária empatia com o público, a ponto de permanecer mais de um ano em cartaz. O êxito de *Black-tie* consolidou em definitivo a política por uma dramaturgia que fixasse os problemas nacionais, animando todo o grupo a desenvolver um trabalho criador sem paralelo em nosso palco.

O SEMINÁRIO DO ARENA

Na euforia trazida por *Black-tie*, o Arena inaugura, em abril de 1958, o Seminário de Dramaturgia, assim planificado: a) técnica de dramaturgia; b) análise e debate de peças (seria a parte prática); c) problemas estéticos do teatro; d) características e tendências do teatro moderno brasileiro; e) estudo da realidade artística e social brasileira; f) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro (seria a parte teórica). À secretaria do Seminário competiria fazer a seleção e o encaminhamento de peças escritas pelos seus membros e a divulgação de teses e resumos dos debates. Foram fundadores do Seminário: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz de Toledo Segall, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Thereza Vargas, Manoel Carlos, Miguel Fabregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Raymundo Duprat, Roberto Santos, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares.

Mais tarde surgirá também, no Arena, um "laboratório de interpretação", onde serão estudados os textos de Stanislavski e os métodos do Actors' Studio norte-americano, a fim de ver a possibilidade de sua adaptação ao teatro brasileiro. "Um ator lerá um relatório sobre um capítulo da obra de Stanislavski, discutindo-o em seguida. Proximamente será montada uma cena da peça, do jeito como foi escrita, e depois a mesma cena, da maneira pela qual deveria ser feita, para render melhores resultados" (setembro/1958).

Ao lado da preocupação com os métodos interpretativos, aparece o problema do *representar brasileiro*. Tempos depois, em depoimento à revista *Dionysos*, dedicada ao Teatro de Arena, declara o ator Milton Gonçalves:

> [...] o que tínhamos vivido podia ser utilizado, através do trabalho do Boal, para descobrir não só a representação particular da personagem, como a verdade do homem brasileiro [...]. Uma das coisas malucas e interessantíssimas que nós fazíamos na época: cada vez que a gente encontrava um tipo interessante na rua, seguíamos essa pessoa como uma sombra, procurando

> observar e descobrir os menores gestos, a maneira de andar, etc. Era um trabalho extremamente absorvente e quase obsessivo.

Em 1959, estréia *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho, mais um texto importante na consolidação da nova dramaturgia, iniciando efetivamente o autor uma das carreiras mais conscientes e sensíveis do nosso palco. A apresentação do programa é algo bombástica:

> O Teatro de Arena de São Paulo apóia sua existência na concretização de um objetivo perseguido exaustivamente: uma dinâmica e autêntica forma brasileira para um teatro alerta à fixação dos pontos motores da trajetória humana. Somente assim ele deixa sua história ligada à de seu povo. Nem sempre o Teatro de Arena preenche as condições materiais e intelectuais exigidas pela imensa tarefa, mas participa decisivamente, ao lado de tantas organizações, no processo de amadurecimento da consciência renovadora que desperta e se instala. [...] *Chapetuba* tem enorme importância atualmente porque, além de nacional, foi escrita numa tentativa de superar o melodrama jornalístico, a denúncia de efeito, a fala vazia. (17/3/1959)

O Arena inaugura, em maio desse ano, seu Teatro das Segundas-Feiras, com *Um morto e três viúvas*, de Nellie Chagas; *Quarto de empregada*, de Roberto Freire (com Delmira Soares e Jacyra Sampaio, que depois terá muito nome na TV); e *Bilbao, via Copacabana*, de Oduvaldo Viana Filho. A 7 de julho, estréia *Gente como a gente*, de Roberto Freire, assim apresentada por Boal:

> Nunca esteve a dramaturgia brasileira tão exuberante e vária como agora: estréiam *Chapetuba* e *Gimba*, volta *A compadecida*. Vêm para São Paulo *Pedro Mico* e *O santo e a porca*. Anunciam Jorge Andrade, Nélson Rodrigues, Calado, Catalano, talvez Alencar. E nós apresentamos *Gente como a gente*. E no Seminário de Dramaturgia continuamos dando duro e dando tudo. Escreve-se sobre a Central do Brasil, sobre futebol, o morro carioca, o lugarejo mineiro, um bairro do Rio, gente do Norte. Escreve-se sobre o Brasil. O caminho está se impondo: escrever brasileiro, sobre temas nossos. Interpretar brasileiro, peças nossas. Não se trata de um caminho arbitrário, mas do único necessário à evolução do nosso teatro. Tem bases teóricas e liga-se ao desenvolvimento do nacionalismo político. Já fizemos enormes progressos no teatro de imitação, no teatro importado, já montamos belíssimos espetáculos alienados de nossa realidade humana e social. Agora precisamos errar nos nossos erros. Sabemos pobre a nossa oferta,

dedicando este espetáculo – todos os nossos espetáculos – a esse movimento de autenticidade que cada vez mais se concretiza.

Em virtude do insucesso de *Gente como a gente*, o Arena torna a apresentar *Eles não usam black-tie*, faz viagens ao interior, acolhe o elenco do Oficina com *A incubadeira* (de José Celso Martinez Corrêa), vai ao Rio e estréia em São Paulo um novo texto brasileiro – *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, que capta com espírito uma história popular ambientada na fronteira do Rio Grande do Sul. Continuava, assim, com um estilo diferente, a exploração da realidade brasileira.

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, dirigida por José Renato em 1960, representa uma nova conquista da nossa dramaturgia. A comédia, que parece reinventar a verve aristofanesca, examina com força anárquica o processo político brasileiro, a espiral inflacionária, o drama do homem do povo brasileiro, significativamente denominando José da Silva o protagonista. Embora o próprio Boal incluísse esse texto na fase do Arena que julgou "fotográfica", longe está ele dos processos realistas, a menos que a lente de aumento, numa distorção proposital da realidade, seja o veículo mais adequado para o desnudamento dessa realidade.

Mais dois atores do Arena se iniciam como dramaturgos, na temporada de 1961: Flávio Migliaccio, com *Pintado de alegre*, e Chico de Assis, com *O testamento do cangaceiro*. Ambos os autores com veia cômica, subordinando-a a um desejo de protesto social. Ambos são textos fracos, denunciando que a fórmula de apresentação pura e simples da dramaturgia brasileira, sem um critério mais rigoroso de escolha artística, já estava saturada e começava a cansar o público. Por outro lado, Boal tinha uma peça nova – *José, do parto à sepultura* –, montada no Teatro Oficina, sob a direção de Antônio Abujamra: um tema fascinante, não bem resolvido do ponto de vista dramático. Assim como Dom Quixote, pautando-se pelos ideais da Idade Média, na nova sociedade renascentista, mostrava como eles eram caducos, José, tentando conduzir-se nos nossos dias pelos princípios do liberalismo puro e da livre-iniciativa, sentia no cotidiano como eles se tornavam impraticáveis. E Milton Gonçalves, outro bom ator do Arena, viu sua frágil peça *Sucata* interpretada pelo Teatro Experimental do Negro.

Em 1962, o Arena quebra o programa de montagens de textos nacionais com *Os fuzis da sra. Carrar*, de Brecht, sob a direção de José Renato. O espetáculo não entusiasma e volta à cena *Eles não usam black-tie*, utilizada como tábua de salvação. A 12 de julho, *O Estado* publica a seguinte notícia:

> Com uma nova estrutura administrativa, o Teatro de Arena deve iniciar hoje os ensaios de *A mandrágora*, de Maquiavel, sob a direção de Augusto Boal. Foi modificada a organização societária, da qual José Renato será o presidente de honra, participando do grupo o diretor Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo José, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Império. A alteração do estatuto do Arena corresponde ao interesse de todas as partes. No caso de José Renato, ele ficará como *free-lancer*, aceitando os convites eventuais que lhe forem formulados pelos vários elencos.

Sob o título "O Arena anuncia programa popular em sua nova fase", estampa *O Estado*, em 27/7/1962, outra notícia:

> Iniciaremos imediatamente uma linha de repertório que já nos facilite melhor compreender o teatro popular internacional de qualquer época. Já a partir de agosto encenaremos *A mandrágora*, de Maquiavel. Em seguida virá uma peça de Brecht, ainda em estudos; e, encerrando o programa deste ano (1962), comemoraremos o quarto centenário de Lope de Vega com a sua comédia *O melhor juiz, o rei*, adaptado por três dramaturgos da nova geração: Guarnieri, Boal e Paulo José.

Essa mudança de linha, entre outros fatores, levaria Décio de Almeida Prado a escrever no *Estado*, fazendo o balanço da temporada de 1962:

> A voga de autores nacionais, que subira tão alto em 1960 e 1961, recuou nitidamente. Não mais de três peças brasileiras foram estreadas em São Paulo em 1962. *A revolução dos beatos* (de Dias Gomes), *Antígone América* (de Carlos Henrique Escobar) e *O sorriso de pedra* (de Pedro Bloch) – e nenhuma conseguiu destacar-se. Parece que o nosso público se cansou com determinadas constantes da dramaturgia nacional dos últimos anos – populismo, esquematismo político – e que a consciência desse fato refletiu-se inclusive sobre os empresários. (1/1/1963)

Em 1963, o Arena viaja muito, mas estréia em sua sala *O noviço*, de Martins Pena, e *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega. O grupo carioca do Arena leva *A mandrágora*, de Maquiavel. Em São Paulo, um teatro infantil é dirigido por Silnei Siqueira, Ana Maria Cerqueira Leite, Gerson Knispel, Tiche e Maria Amélia Cozzella. O elenco é constituído de integrantes do Colégio de Aplicação, ligados ao Centro de Pesquisas Educacionais. Em cartaz entra *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado.

Boal, falando de seu trabalho em *O melhor juiz, o rei*, informa que tentou "uma forma de representação em que o ator, apesar da vivência do papel, faz o público visualizar as normas do comportamento. No cotidiano, a gente se mecaniza na maioria dos gestos. Quis que o espectador surpreendesse esse comportamento, inautêntico, viciado de mecanização rotineira". E esclarece também que essa pesquisa lhe parece paralela à que tentou Antonioni em sua obra cinematográfica, citando a cena da bolsa e do levantamento do carro por guindaste, em *O eclipse*. Como texto, a adaptação se deu sobretudo no terceiro ato. Na obra original, Lope, que exaltava o poder absoluto do rei, faz que ele puna um aristocrata, no empenho de praticar a justiça devida a um camponês. Na obra encenada pelo Arena, o camponês, vendo que a justiça não lhe seria feita, se veste com os trajes reais e pune o antagonista como se fosse o rei. Tanto em *O melhor juiz*, como nos outros clássicos, o Arena procurava uma correspondência com a realidade brasileira imediata.

O filho do cão, de Gianfrancesco Guarnieri, parece voltar no primeiro semestre de 1964 à fase dos textos brasileiros. Tratando de um problema nordestino, ele prosseguiria o conhecimento da nossa realidade. Talvez por estar o autor menos familiarizado com o tema, esse foi um dos seus textos menos expressivos. O espetáculo, dirigido por Paulo José, tinha a virtude de aproveitar um dispositivo semi-elisabetano concebido por Flávio Império, que passou, assim, a construir uma cenografia específica para a sala e a montagem. Mas, no segundo semestre, de novo um clássico vinha falar de questões brasileiras do momento: *O tartufo*, de Molière. Boal já afirmava, na estréia:

> Na montagem de *O tartufo* fizemos que as idéias do texto procurassem sua forma moderna. Os atores não foram treinados para melhor imitarem a maneira francesa ou qualquer outro estilo preconcebido. Foram treinados, sim, a bem compreender os pensamentos de Molière – tentando expressá-los, em forma de hoje, para os espetáculos de agora.

A verdade é que o público entendeu a mensagem de Molière: o pretexto de uma aliança com a divindade para praticar uma impostura com os homens.

MÚSICA: ELEMENTO PARTICIPANTE

Depois da nacionalização dos clássicos, o Arena passou à fase dos musicais. Já às segundas-feiras era hábito apresentar cantores e músicos sob a denominação de "Bossa Arena", com produção de Moracy do Val e Solano Ribeiro. Em co-produção com o Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, foi apresentado o espetáculo *Opinião*, de grande êxito, participando dele Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Keti e João do Vale. Ali Ary Toledo iniciou os seus *one-man shows* com *A criação do mundo segundo Ary Toledo*. Houve também *Arena canta Bahia*, com Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Piti e Caetano Veloso, e *Tempo de guerra*, com Maria Bethânia.

Apresentando o show de Ary Toledo, cujo roteiro é dele e de Guarnieri, escreve Boal no programa:

> Em resposta a esta industrialização (produto facilmente capaz de ser reproduzido em longa escala e em todas as línguas – o som iéiéié dispensa tradução), vem se intensificando ultimamente um outro tipo de música que também sempre existiu: a música crítica do seu tempo, a música conceitual, a música de protesto, a música do não. Aqui entra Ary Toledo. Aqui ele diz o que pensa. Não leva platéias a paroxismos ritualísticos mas, ao contrário, faz com que cada um *pense* sorrindo.

Esse novo caminho, trazendo para o palco determinados valores da música notadamente brasileira, e elaborado em comum pelo grupo, é explicado por Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, no programa do já mencionado *Opinião*:

> [o espetáculo] é uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos. O teatro brasileiro tinha uma tradição de teatro de autor. A criação de um repertório ajustado às solicitações e inquietações do público. Uma supervalorização intelectual do teatro que tira sua espontaneidade, a importação mecânica de sucessos comerciais da Europa e dos Estados Unidos, um fetiche do teatro internacional, uma falsa relação de subordinação entre o diretor e o ator que anula o poder criador do ator brasileiro, a transferência das rédeas da direção cultural do teatro brasileiro para diretores estrangeiros (ao invés de incluí-los no processo geral da criação) terminaram por fazer do nosso teatro um teatro sem

> autoria, sem deliberação, à matroca. O teatro cá, o público lá. Não estamos querendo dizer que este nosso espetáculo é a salvação da lavoura, nem nada disso. É um caminho que inclusive tem sido experimentado – Flávio Rangel está inventando espetáculos, o grupo Mambembe montou uma *Eletra* brasileira, o grupo da Orla faz pesquisas no repertório da Idade Média, o Santa Rosa conseguiu autores para escreverem de encomenda. Além do excelente repertório do grupo Oficina, do grupo Decisão. Além das peças montadas pelo Teatro dos Sete, Cacilda Becker, etc. – é preciso aumentar a intensidade da criação do espetáculo. É preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira – não somente o teatro do dramaturgo brasileiro – o espetáculo do homem de teatro brasileiro. É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos à nossa força e à nossa originalidade.

Contudo, a série de musicais entrou em sua expressão mais elaborada, teatralmente, em 1965, com *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri, e música de Edu Lobo. No espetáculo, um episódio do passado brasileiro servia aos autores para tratarem dos problemas do presente. Com um maniqueísmo procurado, *Zumbi* falava da dependência ao estrangeiro e de outras questões caras a uma proposta de reivindicação social. O "estranhamento" brechtiano começava a encontrar uma forma brasileira, uma não identificação do ator à personagem. A bonita música de Edu Lobo, profundamente entranhada no texto, dava ao espetáculo um ritmo e um vigor admiráveis.

As condições do grupo levavam a novas técnicas:

> Somos um grupo de gente boa, diretores, atores, técnicos, autores, eletricistas, porteiros, bilheteiros. Somos quase vinte. Pensamos parecido. Esta gente reunida, usando o material disponível, vai contar uma história que tem moral escondida. [...] Já que não somos Teatro Nacional, nem temos mecenas dispostos a tudo, temos ao menos nós mesmos. Destes fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em *Arena conta Zumbi*: personagens absolutamente desvinculados do ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola pra essas coisas, etc.), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais, anacronismos variados. Só uma unidade se mantém de todas quanto até hoje foram proclamadas: a unidade da idéia.
>
> (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, "Vivemos um tempo de guerra", artigo publicado no programa de *Arena conta Zumbi*.)

O Arena montou, em 1966, mais um clássico – *O inspetor geral*, de Gogol –, atualizado por uma interpretação nacional e moderna, e desenvolveu em 1967 a experiência de *Zumbi*, com *Arena conta Tiradentes*, também de Boal e Guarnieri.

Nessa realização, Boal fundamentou o Sistema Curinga, que tem bases estéticas e econômicas. *Tiradentes* fixava outro episódio da história do Brasil, só que muito mais elaborado artisticamente do que *Zumbi*. O Curinga, que no jogo de cartas pode preencher qualquer papel, tinha essa função no espetáculo, comentando também os acontecimentos segundo a perspectiva dos dramaturgos. Cada personagem era representada por todos os atores, enriquecendo-se assim com as características particulares deles. E cada ator se desdobrava no desempenho de vários papéis, aumentando também sua gama interpretativa. Esse processo de estranhamento, que tendia inevitavelmente a uma comunicação cerebral com a platéia, era compensado pela circunstância de o protagonista ser vivido por um único ator, o que visava a criar-se uma empatia. O sistema tinha a vantagem também de utilizar um pequeno elenco, fixo, independentemente do número de personagens, que podia variar ao infinito. A qualidade do texto e o amadurecimento da teoria faziam prever uma montagem admirável, superior à de *Zumbi*. Entretanto, o resultado objetivo foi bem menos apreciável, não por culpa dos autores, mas dos compositores, que não souberam criar uma música à altura do espetáculo, embora entre eles estivessem alguns dos maiores nomes dessa arte, no Brasil. A música de *Arena conta Tiradentes* é assinada por Théo de Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil, enquanto Flávio Império desenhou os cenários e figurinos.

ÚLTIMAS EXPERIÊNCIAS

Um malogrado *Círculo de giz caucasiano*, de Brecht, apresentado uma única vez, na Hebraica, e *La moschetta*, comédia de Angelo Beolco (Ruzante), completaram o programa do Arena em 1967. Aliás, ao afirmar que nenhuma peça era encenada fortuitamente, a propósito da montagem anterior de *O inspetor geral*, a direção do Arena mencionava as suas diversas fases, que "no entanto não são nunca encerradas definitivamente e são muitas vezes alternadas". Já funcionava também, na ocasião, o Núcleo 2 do Arena, sobretudo mais itinerante. Esse Núcleo 2 apresentou *Neca do pato*, de Walter George Dürst; *Escola de mulheres*, de Molière; *O processo*, de Kafka, dirigido por Leonardo

Lopes; *Farsa do cangaceiro com truco e padre*, de Chico de Assis, dirigido por Afonso Gentil; *A granada*, de Rodolfo Walsh, dirigido por Cecília Thumin; e *Os Kertines*, de Ronaldo Ciambroni, dirigido por Carlos Simone.

Augusto Boal encenou em 1968, no Teatro Ruth Escobar (as reduzidas dimensões do Arena seriam impraticáveis para a montagem), a *Primeira feira paulista de opinião*, reunindo textos de seis autores e música de seis compositores. Os textos eram *O líder*, de Lauro César Muniz; *O sr. doutor*, de Bráulio Pedroso; *Animalia*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A receita*, de Jorge Andrade; *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal; e *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos. E assinavam as músicas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Ary Toledo e Carlos Castilho. Artisticamente, o espetáculo deixava a desejar, porque apenas Guarnieri compôs uma peça em um ato perfeitamente realizada e que, aliás, trazia uma abertura para o seu teatro. Era impossível, contudo, ficar indiferente à vitalidade da *Feira*, em que o *sketch* de Plínio Marcos provocava ininterruptas gargalhadas, e havia sempre um ou outro estímulo embrionário.

Contudo, a encenação não deixou de ser tumultuada, desde a estréia. Proibida pela Censura, a classe teatral forçou sua primeira apresentação. Cacilda Becker, presidente da Comissão Estadual de Teatro, lê, em cena, rodeada por atores, músicos, diretores, alunos da EAD, o seguinte comunicado:

> A representação na íntegra da *Primeira feira paulista de opinião* é um ato de rebeldia e desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens de teatro contra a Censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do Grupo de Trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitamos mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar.

Em agosto de 1969, o Arena excursiona, levando *Zumbi* e *Bolívar* (não encenado em São Paulo) aos Estados Unidos, ao México, ao Peru e à Argentina.

Depois de uma insatisfatória montagem de *O bravo soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek, o Arena encenou, na mesma temporada de 1970, *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, em que Boal emprega mais uma vez o Sistema Curinga. Se o conhecimento das regras, no esporte ou no jogo, é quase uma condição para que eles possam ser usufruídos, o mesmo esquema não funciona em arte. Nela, deseja-se uma invenção permanente e o Sistema Curinga, aplicado outra vez, parecia uma fórmula empobrecedora. A expansão de um teatro irracionalista dava, porém, a *Arturo Ui* – que, fora de dúvida, procurava uma saída racional – a importância de uma verdade que se devia ouvir.

Talento inquieto e insatisfeito, Boal partiu de imediato para a experiência do *Teatro jornal – primeira edição*, que era outra tentativa de valor para o momento: a dramatização de notícias publicadas na imprensa. O *Living newspaper* tivera um papel significativo na recuperação do teatro norte-americano, após a crise de 1929. Essa primeira edição brasileira era apenas um ensaio, com alguns momentos fortes, num verdadeiro exercício de liberdade. Mas, com a interrupção das atividades de Boal no Brasil (forçado a exilar-se), ela não pôde prosseguir.

Em abril de 1971, o conjunto anunciou uma ida à França, a fim de participar do Festival Mundial de Teatro. Nesse ano, por pouco ele não fechou as portas, com a acumulação de dívidas e a falta de liderança para que se superasse a crise. O carinho solidário dos artistas plásticos e de um mecenas impediu a morte inglória da casa de espetáculos. *Doce América, Latino-América*, criação coletiva do grupo, não trouxe o alento artístico esperado. O Arena, a partir daí, tornou-se apenas o espaço físico alugado a um ou outro conjunto, com melhor ou pior critério. Como núcleo criador, ele desapareceu.

Entre as numerosas contribuições do Arena ao teatro brasileiro, a que sem dúvida o define, foi a de ter nacionalizado o nosso palco. Antes dele, mesmo apesar dos sucessos de Abílio Pereira de Almeida no TBC ou no TMDC, as empresas não confiavam na dramaturgia brasileira. Havia um quase desprezo pelo teatro nacional. O Arena, apesar de ter levado várias peças de autores novos sem nenhum sucesso, impôs em definitivo os nomes brasileiros como capazes de encontrar uma correspondência imediata com o público. E seus intérpretes passaram a adotar uma prosódia brasileira espontânea, em contraposição ao estilo europeizante do TBC. Essa alteração teve um alcance profundo, que atingiu conjuntos cariocas (como o do Grupo Opinião) e mesmo de outros estados. Um reflexo significativo da revolução vitoriosa do Arena foi que o próprio TBC adotara a sua política, a partir de 1960, quando Flávio Rangel tinha assumido sua direção. Feita pelo TBC a atualização estética do nosso teatro, pelos padrões europeus, o Arena se incumbiu de promover o casamento dessa estética com a nossa realidade. Outras virtudes do Arena prendem-se ao seu empenho de acompanhar a história, nas suas mutações contínuas, e de refletir permanentemente sobre as próprias atividades, num processo pioneiro de teorização sobre o grupo teatral, a dramaturgia e o espetáculo.

O TEATRO OFICINA

Mais um conjunto que trouxe grande contribuição ao nosso palco foi o do Teatro Oficina. Quando, em 1958, o Arena modificava o nosso panorama com *Eles não usam black-tie*, o Grupo Oficina iniciava timidamente os seus passos. A 15 de outubro *O Estado* publicou uma pequena notícia:

> Foi assentada a data do primeiro espetáculo do Grupo Teatral Oficina [os espetáculos seriam a 28, 29 e 30 de outubro, diz a nota], recentemente fundado. Serão apresentadas, em espetáculo único, *A ponte*, de Carlos Queirós Teles, e *Vento forte para um papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa. A direção será de Amir Haddad, os cenários de José Carlos Belucci e os intérpretes são: Albertina Costa, Marcus Vinicius, Caetano Zammataro, Alzira Cunha, Dora Miari, Luiz Roberto Fortes, Sônia Ferreira e Moracy Ribeiro do Val. [...] Não pretende o Oficina profissionalizar-se. Procurará manter sempre o caráter de laboratório, encenando peças de autores brasileiros novos e de dramaturgos estrangeiros considerados não profissionais. (18/10/1958)

O lançamento ocorreu no Teatro Novos Comediantes (rua Jaceguai, 520), que, depois, passaria a denominar-se Teatro Oficina.

Décio de Almeida Prado, depois de assinalar que se tratava de uma estréia em sentido absoluto ("autores, atores, diretor, cenógrafo, intérpretes, todos, se não nos enganamos, apareciam em público pela primeira vez"), afirmava:

> Em tais condições, que dizer do espetáculo? Quase nada, em verdade. Tudo dependerá deles e do futuro. Quem é que, lendo *Há uma gota de sangue em cada poema*, poderia supor que Mário de Andrade chegaria até *Belazarte* e *Macunaíma*? [...] Em *A ponte*, Carlos Queirós Teles narra uma história de namoros ousados e abortos de mocinhas de família. É um Abílio sem sensacionalismo – o autor provavelmente nos odiará por dizermos isso – e podem estar certos os leitores de que um Abílio inteiramente a sério, animado ainda por um espírito cristão, fica bem sem sabor. [...] Com *Vento forte*, de José Celso Martinez Corrêa, acontece o oposto: tudo nela é símbolo. O nome – Bandeirantes – da cidadezinha é símbolo, o

> papagaio que o vento faz subir – e assim por diante [...]. O programa do espetáculo revela-se fértil em comentários onde predominam as palavras da moda, o vocabulário do momento: projeto de vida, responsabilidade, alienação, existencialidade, etc. Mas de nada serve: o que não está na peça não adianta que esteja no pensamento do autor. [...] Amir Haddad dirigiu o espetáculo, abusando da movimentação, fazendo seus atores piruetarem constantemente sobre si mesmos e sobre os outros e nem sempre conseguindo disfarçar os andaimes da construção: sob os gestos dos intérpretes, víamos com freqüência a marcação, a ordem do encenador.
>
> (2/11/1958)

Instalado no Barracão, à rua Santo Antônio, 1048, o Oficina recomeça suas atividades em maio de 1959 e anuncia que fará espetáculos em residências, visando a obter fundos para as suas próprias montagens. O elenco alcança muito sucesso no II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, promovido por Pascoal Carlos Magno em Santos, quando apresenta a 20 de julho, juntamente com o Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito da USP, a peça *A incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa. Sobre o texto, que tem qualidades, embora fosse muito imaturo, diz o autor:

> A personagem do filho existe no autor enquanto se sente, como boa parte de sua geração, incubado, protegido, preservado de sua própria existência, de sua experiência de adulto. As gerações ainda inconformadas com as novas colocações da problemática brasileira tentam, através dos jovens, a reconquista de seus ideais sepultados. As aspirações domésticas, incestuosas, provincianas terão de ser rompidas sob a ameaça do malogro dos novos. Mostra a peça a tentativa de maturidade de um jovem.
>
> (julho de 1959)

Animado com o sucesso no festival e depois de pequena temporada no Arena, o Grupo Oficina exibe-se novamente, em dezembro de 1959, com *As moscas*, de Sartre, sob a direção de Jean-Luc Descaves.

Sartre é novamente o autor escolhido pelo Oficina, em 1960. Durante sua visita a São Paulo, ele autorizou o grupo a adaptar para o palco o roteiro de *A engrenagem*, e essa tarefa foi realizada por José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal (este último dirigiu também o espetáculo). Falando sobre o texto, Boal declarou:

> *A engrenagem* se passa num país imaginário que bem poderá ser o Brasil – disse Sartre à classe teatral, na semana passada [reunião realizada no Teatro Natal, a 9 de setembro de 1960]. E mais do que um esclarecimento sobre a peça, o dramaturgo estava fazendo uma advertência à nossa gente de teatro. Somos os responsáveis pelo afastamento, que ainda se observa no Brasil, entre o teatro e a vida social. Por maiores que sejam as nossas crises nacionais, o teatro tem se mantido limpo de qualquer manifestação mais direta. É necessário sujá-lo. As nossas mãos estão limpas, mas estão vazias. (16/9/1960)

O GRUPO PROFISSIONALIZA-SE

Em fevereiro de 1961, o Grupo Oficina anuncia que, a partir de seu próximo espetáculo – *A vida impressa em dólar* (*Awake and sing*), de Clifford Odets, passará a funcionar como companhia profissional. Os dirigentes do conjunto acreditam que, com essa transformação, vão abandonar suas atividades de, primeiramente, mero diletantismo, e, depois, de elenco semiprofissional. No segundo semestre tem início a remodelação do antigo Teatro Novos Comediantes (rua Jaceguai, 520), que o grupo ocupará em definitivo. O projeto do arquiteto Joaquim Guedes prevê uma platéia de trezentos lugares e um palco flexível (italiano e elisabetano). É em dezembro desse ano que o elenco encena, sob a direção de Antônio Abujamra, a peça *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal.

Nessa fase, os caminhos do Oficina e do Arena pareciam ser paralelos, porque Augusto Boal dirigirá *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, na sala da rua Jaceguai, em abril de 1962. O espetáculo tinha um desempenho inesquecível de Maria Fernanda como Blanche Dubois e um dos cenários mais admiráveis de Flávio Império, criando uma belíssima atmosfera, desde a porta de entrada do teatro. A 6 de junho, o Oficina define o seu programa:

> [...] essa linha se concretiza pela escolha de textos expressivos da dramaturgia universal, encenados no estilo de grande produção e primando pelo cuidado e pelo bom gosto. Utilizará o método de Stanislavski, tendo sempre a colaboração de um ator convidado, já consagrado em nossos palcos. A primeira montagem do gênero, com Henriette Morineau, será *Look homeward, Angel* (*Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings, baseado em Thomas Wolfe).

Todo anjo é terrível, sob a direção de José Celso, foi bem recebido, e seguiu-se no cartaz *Quatro num quarto*, de Kataiev, sob a direção de Maurice Vaneau e com Rosamaria Murtinho, Célia Helena, Ronaldo Daniel (o futuro diretor Ron Daniels, da Royal Shakespeare Company), Renato Borghi, Líbero Ripoli Filho e Moema Brum. Justificando a montagem, José Celso diz que seu significado "é de trégua, de transição para uma reestruturação do grupo". Segundo o diretor do Oficina:

> [eles] estreariam textos em São Paulo e depois excursionariam. Seriam escolhidos textos de categoria, dependendo quase exclusivamente do ator, sem necessidade de cenografia aparatosa. Constituímos, definitivamente, um elenco permanente, disposto a viajar pelo menos seis meses por ano. [...] Depois de uma fase de teatro realista, principalmente norte-americano, destinado à formação dos atores e afirmação junto ao público, o Oficina entraria com um teatro que buscasse um diálogo mais na esfera do problemático do que do emocional ou psicológico. (23/12/1962)

A primeira montagem que se transformaria num marco do nosso teatro, a cargo do Oficina, foi a de *Pequenos burgueses*, de Górki, em agosto de 1963. Não era difícil perceber que se tratava do mais perfeito espetáculo brasileiro, concebido na linha realista (a direção era de José Celso). O grupo havia assimilado efetivamente o método de Stanislavski, e não era de estranhar, já que participava do seu elenco o veterano Eugênio Kusnet, nele formado e que depois daria numerosos cursos, publicando ainda os livros *Iniciação à arte dramática* e *Introdução ao método de ação inconsciente*, cujo material foi reformulado em *Ator e método* (Infelizmente para o nosso teatro, Kusnet veio a falecer em 28 de agosto de 1975).

No segundo semestre de 1964 o Oficina mudaria a linha, com *Andorra*, de Max Frisch, outro belo espetáculo, com cenografia de Flávio Império. Notavam-se na montagem aspectos do "estranhamento" brechtiano. Para receber uma subvenção, o Oficina levou em 1964, no Teatro Esplanada, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, comédia despretensiosa mas eficaz de Gláucio Gill. O Oficina já era, nesse ano, um dos principais conjuntos brasileiros.

Em 1965 o Oficina tem o seu Studio Um, dirigido por Kusnet e formado por ex-alunos do curso mantido no teatro. Kusnet encena *Um caso em Irkurtsk*, de Arbusov, que não convenceu, pela extrema melodramaticidade. A seguir, Emílio Fontana dirigiu no Oficina, com Raul Cortez e Líbero Ripoli Filho, uma versão polêmica de *Zoo story*, de Albee, completada com poemas

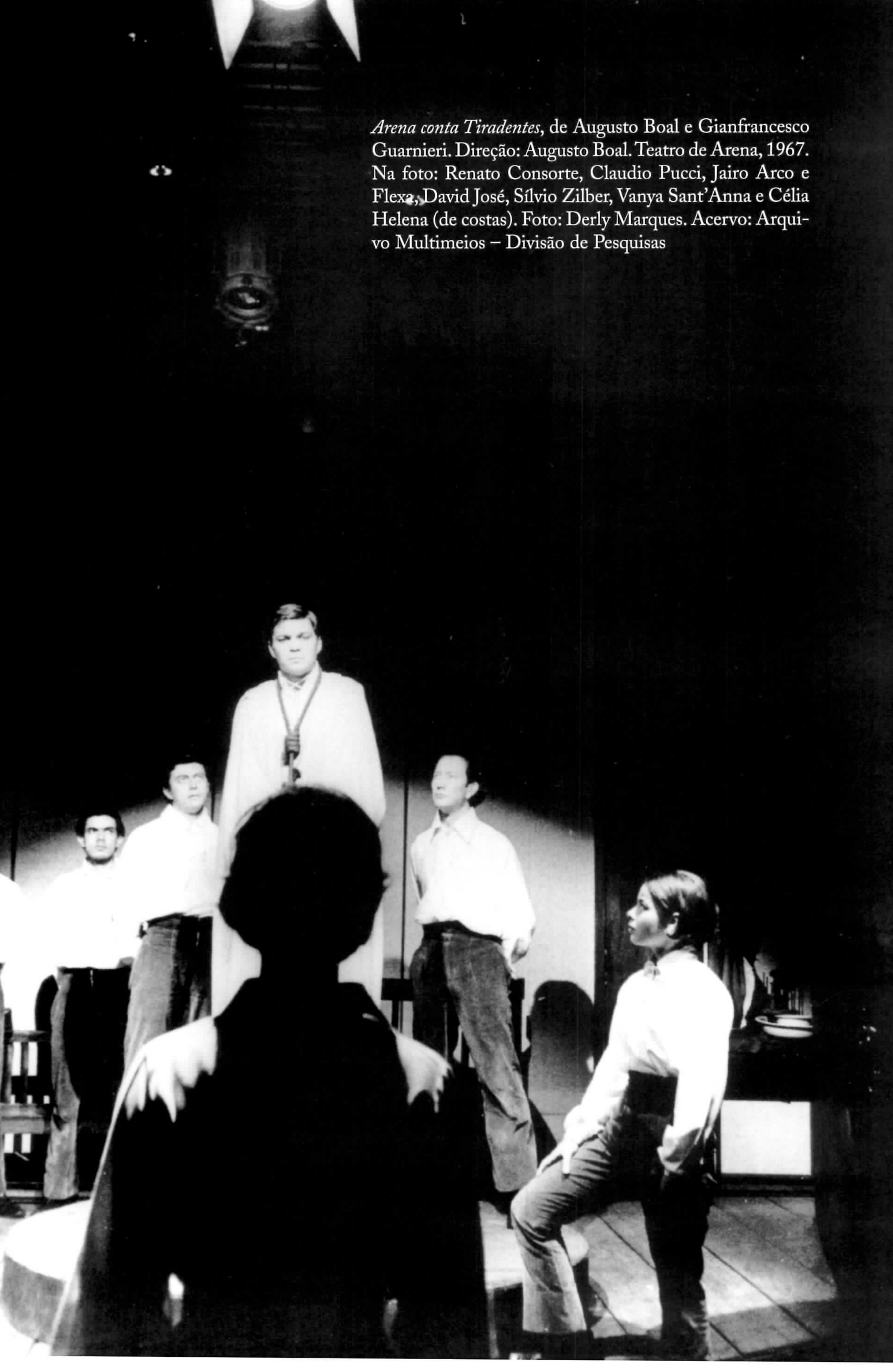
▲ *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard. Direção: José Renato. Teatro de Arena. Apresentação especial para o presidente Café Filho, 1955. Na foto: Jorge Fischer Júnior e Eva Wilma. Acervo: Iconographia

Uma mulher e três palhaços, de Marcel Achard. ▶ Direção: José Renato. Teatro de Arena. Ensaio, 1954. Na foto: John Herbert, Eva Wilma, Jorge Fischer Júnior e José Renato. Acervo: Iconographia

◀ *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção: José Renato. Teatro de Arena, 1958. Na foto: Lélia Abramo e Flávio Migliaccio. Acervo: Iconographia

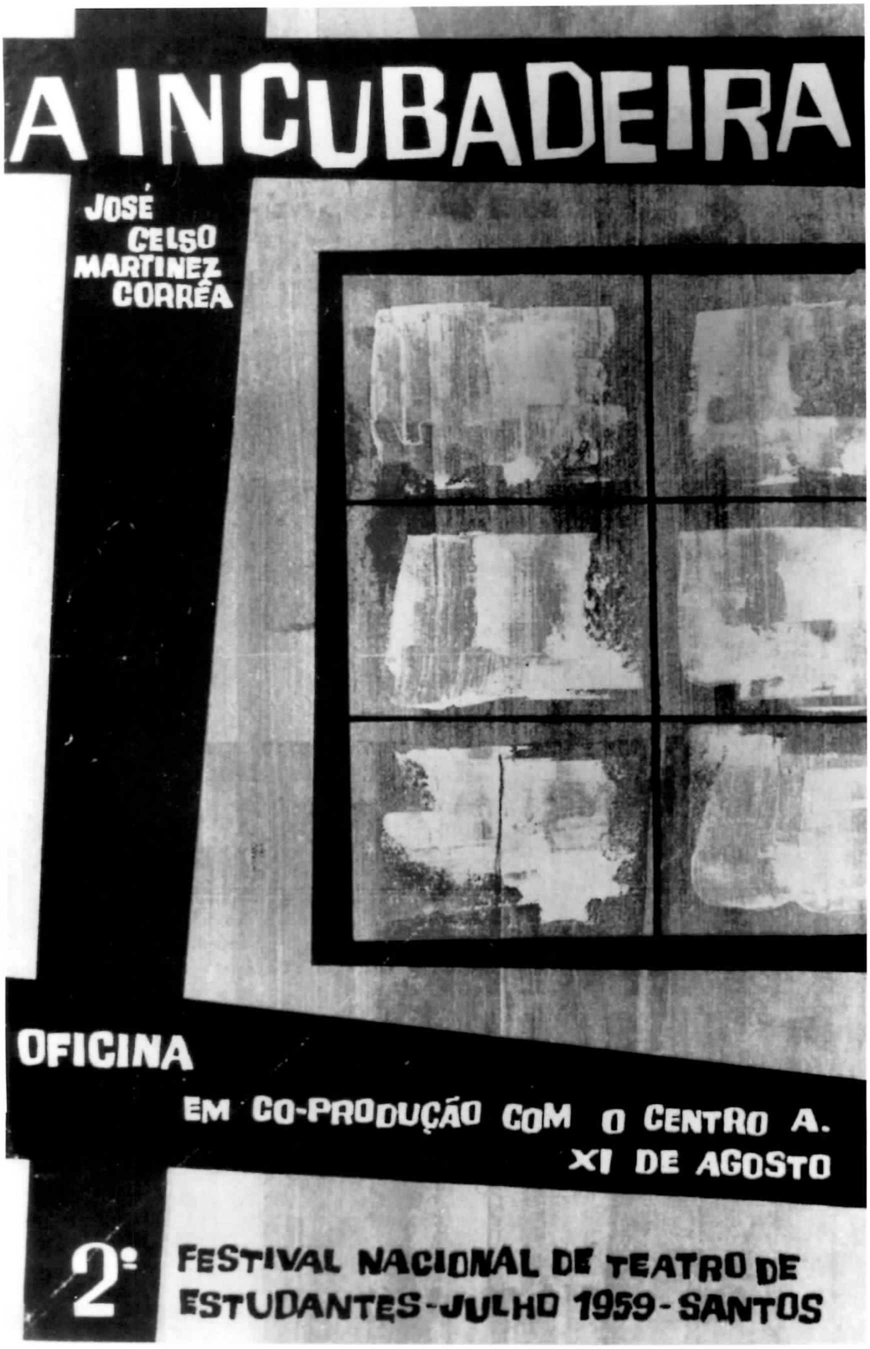
▲ *Ratos e homens*, de John Steinbeck. Direção: Augusto Boal. Teatro de Arena, 1956. Na foto: Gianfrancesco Guarnieri. Foto: Hejo. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

1ª Feira Paulista de Opinião - A receita, de Jorge Andrade. Direção: Augusto Boal. Teatro de Arena, 1968. Na foto: Ana Mauri e Myrian Muniz. Em segundo plano, Paco Sanchez (na janela) e Antônio Fagundes (deitado). Foto: Derly Marques. Acervo: Myrian Muniz ▶



Arena conta Tiradentes, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção: Augusto Boal. Teatro de Arena, 1967. Na foto: Renato Consorte, Claudio Pucci, Jairo Arco e Flexa, David José, Sílvio Zilber, Vanya Sant'Anna e Célia Helena (de costas). Foto: Derly Marques. Acervo: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas

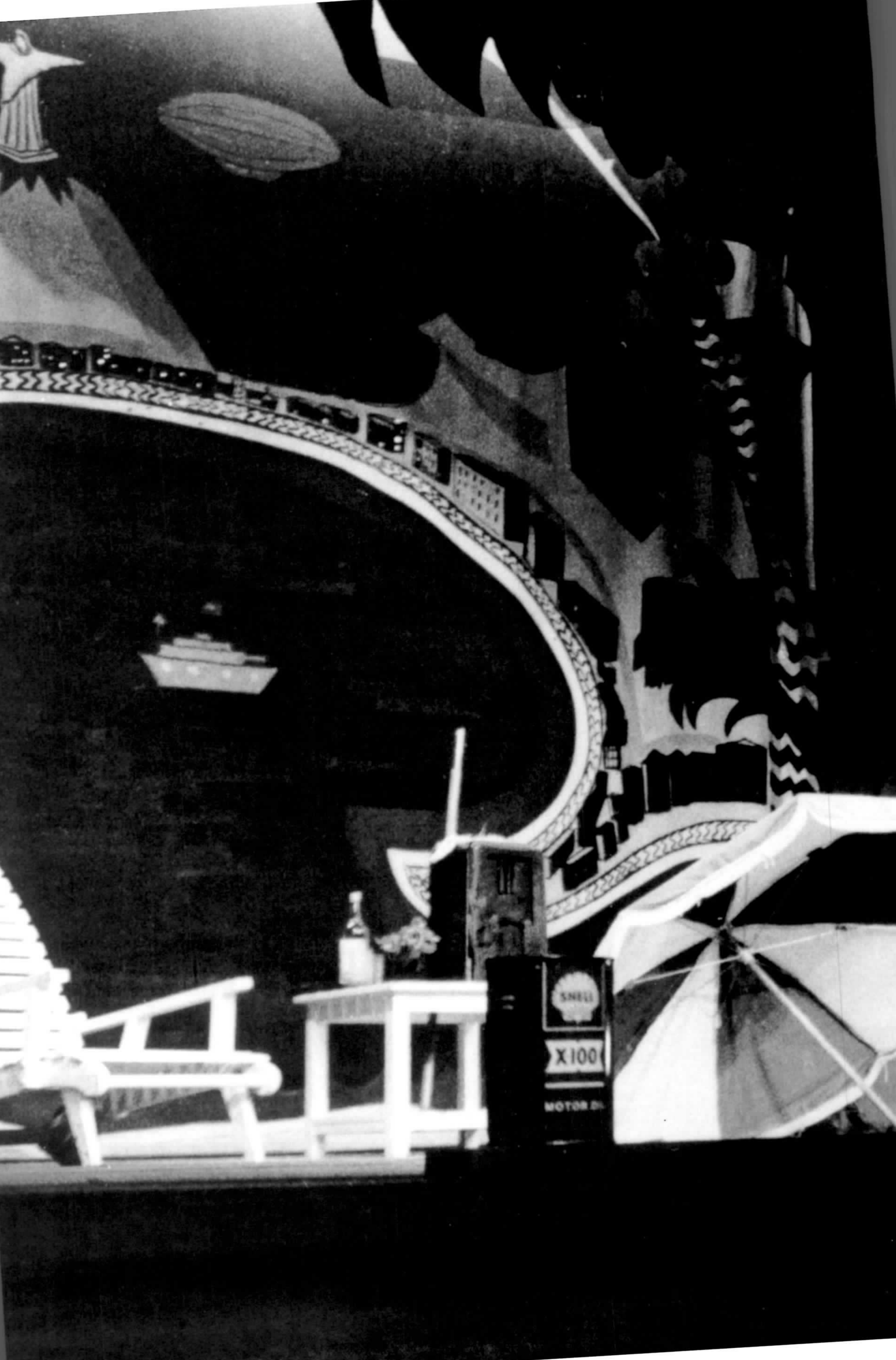
Arena canta Bahia. Roteiro e direção: Augusto Boal. Direção musical: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Teatro de Arena, 1965. Na foto: Maria Bethânia. Foto: Derly Marques. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

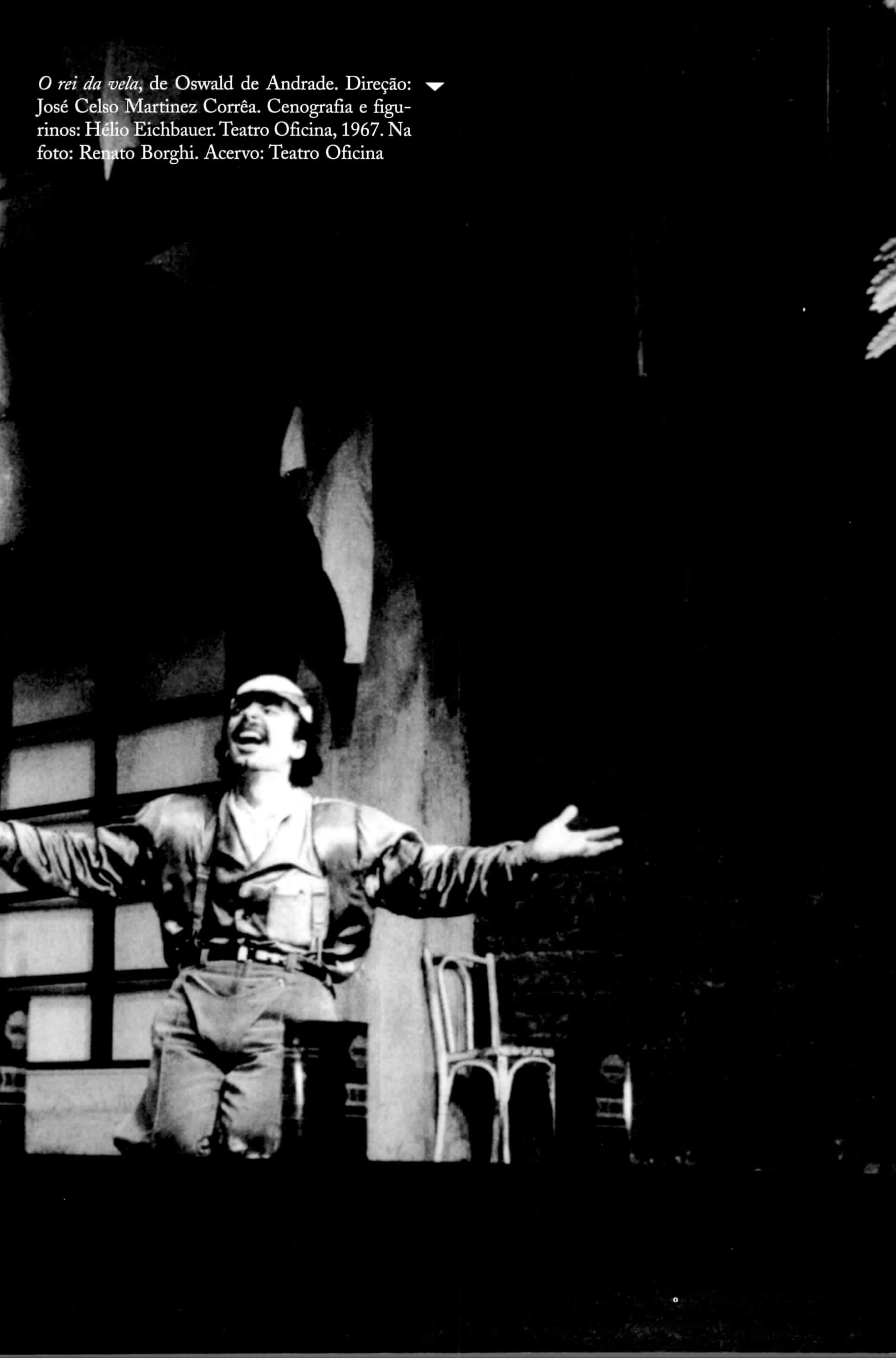

A INCUBADEIRA
JOSÉ
CELSO
MARTINEZ
CORRÊA
OFICINA
EM CO-PRODUÇÃO COM O CENTRO A.
XI DE AGOSTO
2º
FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE
ESTUDANTES-JULHO 1959-SANTOS

▲ *A incubadeira.* Teatro Oficina–Centro Acadêmico XI de Agosto, 1959. Capa do programa (Acácio Assunção)

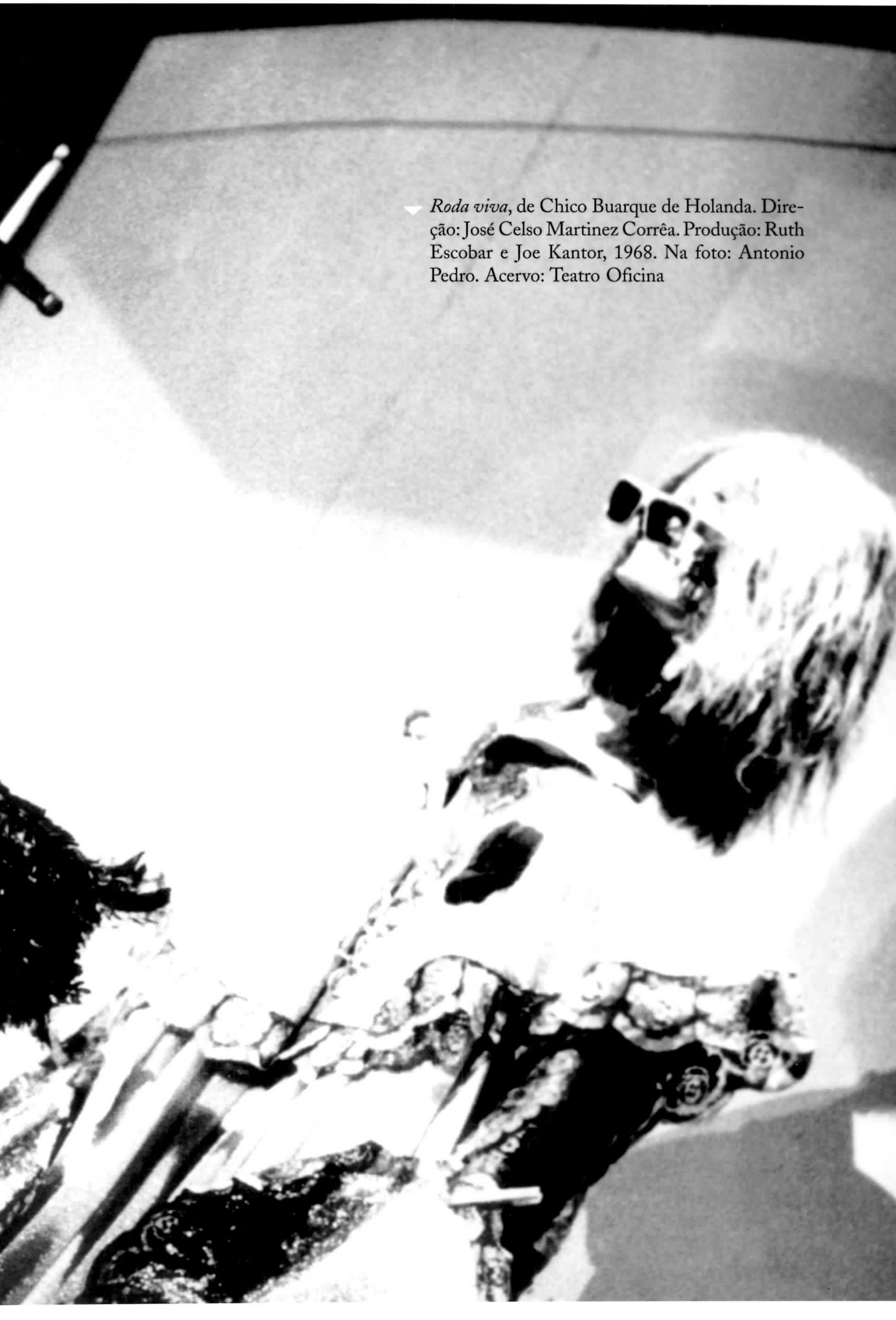
Pequenos burgueses, de Máximo Górki. Direção: José Celso Martinez ▲
Corrêa. Teatro Oficina, 1963. Na foto: Célia Helena e Cláudio Marzo.
Acervo: Teatro Oficina

Andorra, de Max Frisch. Direção: José Celso Martinez ▼
Corrêa. Teatro Oficina, 1964. Na foto: Renato Borghi e
Henriette Morineau. Acervo: Teatro Oficina

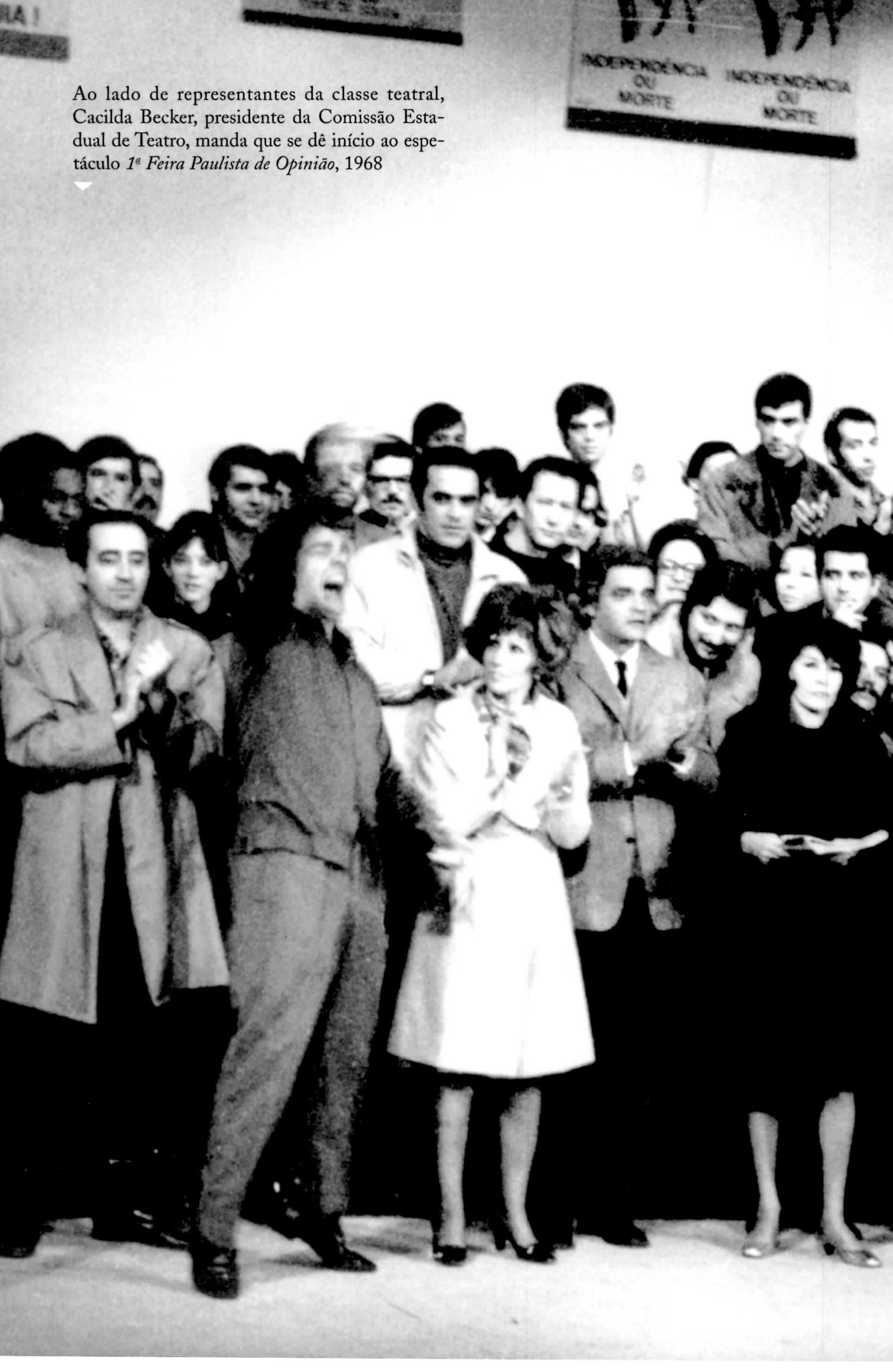

SHELL
X100
MOTOR OIL



O rei da vela, de Oswald de Andrade. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Cenografia e figurinos: Hélio Eichbauer. Teatro Oficina, 1967. Na foto: Renato Borghi. Acervo: Teatro Oficina

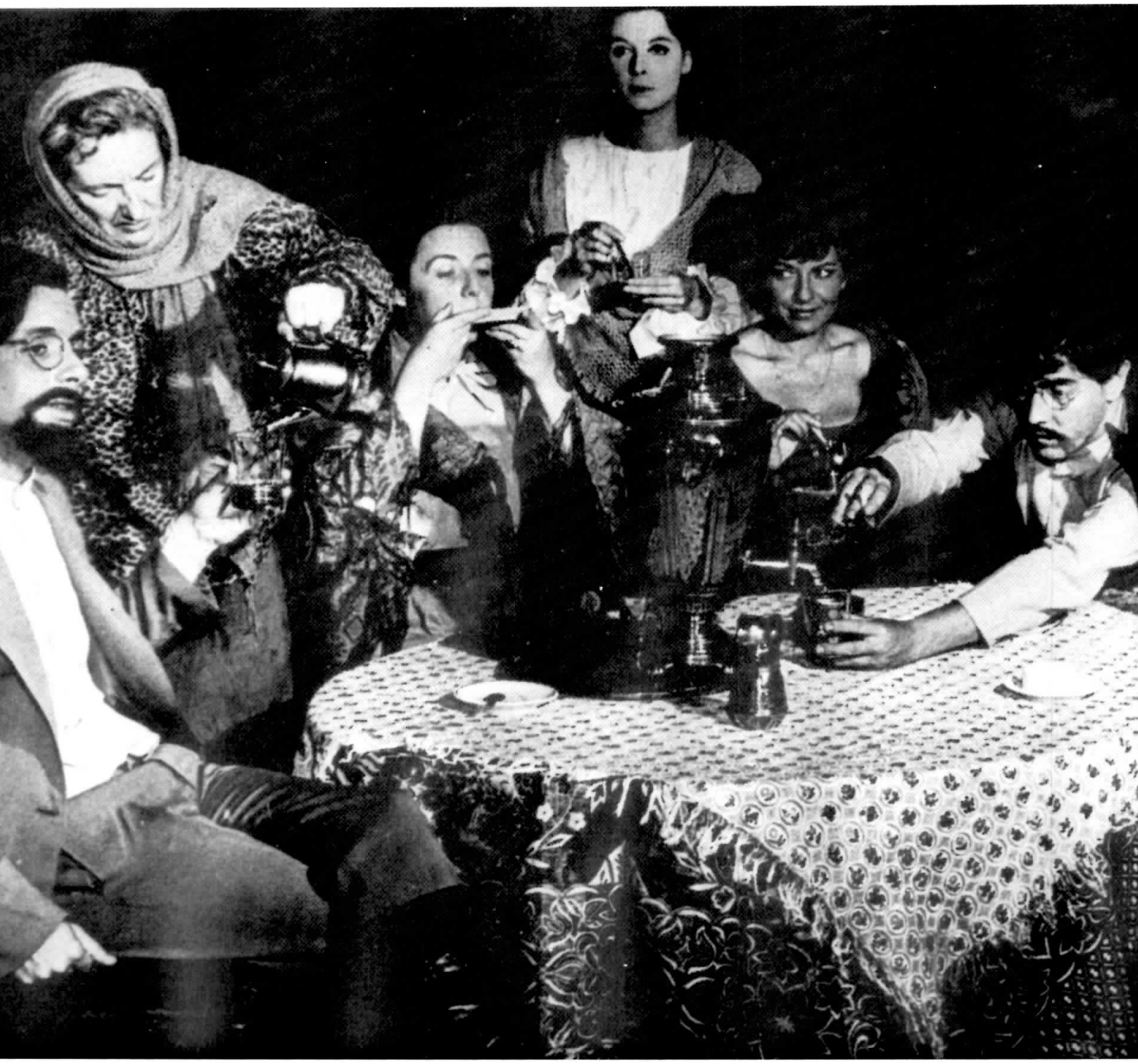


Roda viva, de Chico Buarque de Holanda. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Ruth Escobar e Joe Kantor, 1968. Na foto: Antonio Pedro. Acervo: Teatro Oficina


INDEPENDÊNCIA
OU
MORTE
INDEPENDÊNCIA
OU
MORTE

Ao lado de representantes da classe teatral, Cacilda Becker, presidente da Comissão Estadual de Teatro, manda que se dê início ao espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*, 1968

APRENDA
COLORIR
GOZANDO
GO
CO
NELSO



Pequenos burgueses, de Máximo Gorki. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1963. Na foto: Renato Borghi, Lysia de Araújo, Etty Fraser, Célia Helena, Liana Duval e Fernando Peixoto. Acervo: Teatro Oficina da *beat generation*, alguns censurados pelas autoridades. Enquanto a sua sala era ocupada, em 1966, por *O excluso*, de Ari Chen (tentativa malograda de teatro do absurdo), o Oficina transferiu-se para o palco mais amplo do TBC, para, com produção de Joe Kantor, encenar *Os inimigos*, de Górki.

A propósito da estréia do espetáculo, vencidos os problemas com a Censura, José Celso declarou a *O Estado*, em 22 de janeiro de 1966, que "aproveitou em *Os inimigos* sua longa experiência de teatro realista. Dada a premência de tempo no preparo do espetáculo, valeu-se do que lhe era mais familiar". Aliás, José Celso não vê incompatibilidade entre o método de Stanislavski e o sistema de Brecht. Stanislavski forneceu o método de criação da personagem e Brecht a concepção e a exposição dela em cena.

"O teatro épico, tendo um caráter demonstrativo, usa muitos elementos visuais e não só literários, o que o torna mais comunicativo para o público moderno, acostumado ao cinema e à tevê. O teatro épico é gostoso como um filme." Antes de saber essa verdade, ele (José Celso) estranhou as montagens brechtianas do Berliner Ensemble: "Elas são cheias de humor, de delicadeza e de um realismo absoluto, nada intelectualizado, e apenas vinculando-se de imediato à realidade cotidiana e histórica. Helena Weigel, viúva de Brecht, faz rir o tempo todo, em *Mãe Coragem*".

Segundo José Celso, o único aspecto verdadeiramente audacioso da montagem de *Os inimigos* é a cenografia de Flávio Império:

> Ela se baseia em três painéis de fundo, que são pintados porque não há recursos técnicos para projeções no Brasil. No primeiro ato, aparecem no painel operários na fábrica, numa relação contraditória com a família dos patrões, que se encontra num jantar doméstico. No segundo ato, vêem-se bocas enormes e figuras populares, como se pertencessem a bárbaros. O último painel apresenta a família imperial, projetando-se sobre ela um filme, como se se consumisse no fogo.

A música é de Chico Buarque de Holanda, cujo tema é o movimento da história. Comentando *Os inimigos*, escreveu João Marschner, no *Estado*: "O que trouxe de novo o encenador do Oficina foi a ironia, foi a influência de um moderno teatro europeu, que busca levar ao espectador não a emoção de um texto, mas a sua razão" (30/1/1966). Em junho de 1966, enquanto Cacilda Becker e Walmor Chagas vão ao interior com *O homem e a mulher*, o Oficina fará, no Teatro Cacilda Becker, uma retrospectiva de suas mais bem-sucedidas realizações: *Pequenos burgueses*, *A vida impressa em dólar* e *Andorra*.

AQUI E AGORA

O segundo marco histórico do Oficina foi conseguido com a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, na temporada de 1967. Até então o melhor que se pensava do autor de *Serafim Ponte Grande*, como dramaturgo, é que suas peças dificilmente aprovariam no palco, não por pobreza, sem dúvida, mas por excesso. Depois de haver publicado duas peças em francês, em 1916, de parceria com Guilherme de Almeida (*Mon coeur balance* e *Leur âme*), Oswald voltou a escrever teatro, agora em nossa língua, na década de 30. *O homem e o cavalo* (1934), *O rei da vela* e *A morta* (edição de 1937, tendo *O rei da vela* sido iniciada em 1933) lutavam contra as condições adversas do teatro da época, em que seu vanguardismo não poderia encontrar ressonância.

O Estado Novo, imposto ao país em 1937, deixaria mesmo fora de cena, até a queda da ditadura de Vargas, as peças de Oswald. Quando elas puderam ser encenadas, em dias melhores, tinha outras características a nossa literatura dramática. O próprio José Celso, ao lançar o manifesto do Oficina, ligado à montagem de *O rei da vela*, confessou que havia lido tempos antes o texto, que permanecera mudo para ele. Irritara-o mesmo. Pareceu-lhe "moderno e futuristóide". Mas, numa nova leitura, em voz alta, *O rei da vela* se mostrou o "aqui e agora" procurado pelo elenco. Afirmou José Celso:

> O Oficina estava buscando um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que, ao mesmo tempo, inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar, por causa do incêndio, estavam defasadas em relação à sua visão do Brasil destes anos

As imagens sucessivas do circo, da revista e da ópera, para os três atos de *O rei da vela*, inseriam o texto numa realidade brasileira apresentada criticamente, numa equivalência à liberdade formal de Oswald. O espetáculo fez uma assunção tropical do Brasil, com um audácia criadora que não tinha paralelo em nenhuma outra montagem anterior. José Celso, muito auxiliado pela cenografia e pelos figurinos exuberantes de Hélio Eichbauer, e pelo elenco, na frente do qual Renato Borghi, Ítala Nandi e Etty Fraser, encontrou uma linguagem cênica que de súbito revelava a esfuziante teatralidade anárquica de Oswald.

O Oficina foi ao Festival de Nancy, a Paris e ao Maggio Fiorentino, com *O rei da vela*, sendo muito bem compreendido pela melhor crítica francesa e italiana. Fora do Oficina, com um grupo carioca do qual alguns elementos mais tarde seriam incorporados a ele, José Celso dirigiu *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, trazido para São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, em 1968. Não é muito possível levar a sério um espetáculo de desrecalque, feito sobre um texto tímido, que não se ajustava a ele. No entanto, escreve José Celso, no programa distribuído à platéia carioca:

> Não acredito hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá, etc. Hoje tudo se mistura numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo. A arte toda forma um emaranhado que se apresenta como um repertório de formas e signos a serem utilizados para comunicar. O artista de hoje, principalmente no Brasil, se tem o que comunicar pode entrar por todas as linguagens e gêneros que quiser. No teatro, então, isto é particularmente óbvio. O teatro, como representação de uma ação vital, parte do princípio que tudo é representável, assim eu poderia muito bem, em vez de montar *Roda viva*, estar montando *A banda*. *A banda* é uma canção que pode ser um filme, uma peça, um quadro, dependendo de uma releitura para embarcar em qualquer um desses gêneros. Nesse sentido Chico não se inicia no teatro, mas sim usa de uma linguagem mais próxima do teatro para comunicar-se. Sua peça é música, é cinema, é conto, enfim, é uma forma de expressão e de opção perante as coisas de Chico Buarque de Holanda. E é óbvio que pelo nível de relação que ele conseguiu estabelecer com o público, pelo nível de sua arte, de sua linguagem, sua peça testemunha a mesma força comunicativa de suas músicas. Neste sentido não é um passo gigante para um caminho de realização de autor teatral, nem creio que Chico pretenda isso, mas um passo na conquista da expressão de toda sua experiência de comunicação estética com seu público. Amanhã ele poderá fazer um filme ou uma novela, por que não?, e estará dando seu passo na realização de sua obra de criação.

Depois de *O poder negro*, de Le Roy Jones, estreado em agosto de 1968, sob a direção de Fernando Peixoto, o Oficina lançou em dezembro *Galileu Galilei*, de Brecht, numa magnífica montagem de José Celso. Se o encenador havia proclamado sua descrença na eficácia do teatro racionalista, esse espetáculo o contradizia, mas não estava em jogo uma razão dessorada, com os efeitos brechtianos catalogados nos manuais, e sim uma poderosa construção da inteligência.

Sentindo mais afinidade emocional com os textos da primeira fase de Brecht, José Celso encenou, na temporada de 1969, talvez seu mais belo espetáculo: *Na selva das cidades*, com Renato Borghi, Othon Bastos, Ítala Nandi e muitos outros. Havia na montagem um permanente sopro poético, alimentado por um jogo feliz de construção e destruição dos cenários de Lina Bo Bardi, ao fim de cada quadro. Com a riqueza expressiva de sua linguagem, o espetáculo confirmava José Celso Martinez Corrêa, àquela altura, como o mais inventivo diretor brasileiro. *Na selva* era, também, um exame de consciência do encenador e do Oficina, no revolver final dos resíduos do passado, erguidos pelo palco-solo que se desfazia em pedaços. Em 1970, o Oficina apresentou um *Don Juan* cheio de boas intenções, mas parcialmente frustrado, como resultado final (o texto de Molière obedecia à direção de Fernando Peixoto e tinha Gianfrancesco Guarnieri no papel-título), e tentou uma criação coletiva com elementos do The Living Theatre e do Grupo Lobo (de Buenos Aires), a qual não chegou a concluir-se, por dificuldades de vária ordem. Já nesse ano o Oficina partiu para um espetáculo escrito por seu próprio elenco, e que, depois de denominado *Trabalho novo*, passaria ao palco com o título de *Gracias, Señor*.

Embora se mencionasse a crise do Oficina, por falta de informação fidedigna, 1971 foi para ele um ano excepcional. Em primeiro lugar, com a excursão pelo Brasil, pagaram-se 180 mil cruzeiros de dívidas, deixadas pelo malogro financeiro de *Don Juan*, por aluguéis infelizes da sala a outros elencos e por uma experiência cinematográfica, além da parada para o trabalho com o Living e o Grupo Lobo. Em vez de afogar-se em desconsolo, o Oficina continuou, dentro das possibilidades artísticas de um grupo improvisado, três de suas obras-primas – *Pequenos burgueses*, *O rei da vela* e *Galileu Galilei* – e foi do Rio de Janeiro ao Amazonas. Durante a excursão, o elenco lançou as bases de sua "experiência modelo", que, antes de transformar-se em *Gracias, Señor*, conheceu o *campus* universitário de Brasília e a cidade pernambucana de Mandassaia, com cerca de seiscentos habitantes.

Filmes sobre essas apresentações permitem avaliar a importância do "te-ato", como o denominou José Celso. Os atores tentam um novo tipo de comunicação com o público, fora do espaço convencional das platéias, e, depois de definir um denominador comum capaz de congregar a todos, num ato, partem para executá-lo. Em Mandassaia, a "assembléia de mortos" revive e, atendendo ao chamado da "revolição" (querer de novo), constrói uma ponte de pedras, reclamo urgente do lugarejo, que ficava totalmente isolado por um rio, na época de fortes chuvas. Ao passar para o palco, entretanto, no Teatro

Ruth Escobar, na temporada de 1972, *Gracias, Señor* viu-se prejudicado pelas limitações da Censura, pela divisão em duas partes (levadas em noites seguidas) e por um propósito impositivo, que parecia o contrário da idéia inicial de realizar um projeto em comum com a platéia.

De qualquer forma, *Gracias, Señor* representava uma ruptura com os estilos tradicionais de teatro, além da qual o Oficina não poderia continuar mais no esquema da empresa obediente às regras do profissionalismo. Daí ter sido uma surpresa a escolha da nova montagem do elenco: *Três irmãs*, de Tchecov, em dezembro de 1972. Apesar da riqueza de sua proposta e de alguns resultados muito apreciáveis, essa versão de *Três irmãs* falhava, no conjunto, por não ter tido tempo de amadurecer, com o conseqüente desequilíbrio nos desempenhos. O Oficina não conseguiu concluir uma nova produção, depois do malogro financeiro dessa montagem, e José Celso não teve meios, também, para terminar de imediato o filme baseado em *O rei da vela*. Em fins de 1974, elementos remanescentes da antiga organização foram a Portugal, onde José Celso, com meios fornecidos pela Fundação Calouste Gulbenkian, dava início a uma nova pesquisa teatral.

O Grupo Oficina distinguiu-se, na década de 60, como o de trajetória mais rica e fascinante do teatro brasileiro. Cada espetáculo correspondia a um momento da evolução intelectual de José Celso, que passou de um realismo em busca das raízes autênticas do teatro a todas as fases mais recentes do palco europeu e norte-americano, sempre assimiladas e devolvidas com um forte sabor brasileiro. *O rei da vela* foi, por certo, o instante do encontro mais puro da brasilidade, mas tanto *Galileu Galilei* como *Na selva das cidades* só poderiam ser realizados no Brasil, nada tendo do novo academismo que se construiu por toda parte em torno de Brecht. Nunca, entre nós, o teatro alcançou tão grande ressonância mágica, ao mesmo tempo em que se tornava incisivo veículo de conhecimento. Pode-se dizer que as mais felizes realizações do Oficina contribuíram, como nenhuma outra de um encenador brasileiro até aquela data, para definir a autonomia da linguagem do palco.

O Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina foram, sucessivamente, as mais significativas organizações do nosso palco, a partir de 1948, não igualadas em importância nem pelos mais inquietos grupos cariocas. Cada um deles trouxe uma contribuição específica e imediata para o desenvolvimento do nosso teatro, que deixou de ficar defasado no tempo em relação aos mais avançados conjuntos estrangeiros. Se esses elencos se distinguiram em nosso panorama, pela continuidade e pelo valor de seu trabalho, muitas outras iniciativas marcaram o palco em São Paulo nas últimas décadas, diversificando-lhe a linguagem a ponto de torná-lo um centro produtor que só fica abaixo dos mais tradicionais no mundo.

Convertendo-se, com o TBC, em núcelo exportador e não apenas importador de teatro, o palco paulista absorveu muitos valores vindos do Rio e de outros estados, e passou a fornecer artistas e professores para todo o país. Se não houvesse algumas produções tipicamente paulistas, contrapostas a outras, genuinamente cariocas, nem seria mais o caso de separar o teatro do Rio e o de São Paulo, tal a mobilidade de seus elementos, nos últimos anos. Diretores e intérpretes ora atuam aqui, ora ali, de acordo com as ofertas do mercado, embora os paulistas prefiram levar um espetáculo pronto para o Rio, pelas dificuldades que sentem de prepará-lo com os apelos da praia e outros fatores dispersivos fora de seus hábitos.

AINDA O TEATRO CARIOCA

Mil novecentos e quarenta e oito registra, além da fundação do TBC e da EAD, uma temporada de Dulcina com *Ana Christie*, de O'Neill, mais bem recebida do que a anterior *A filha de Iório*. Com a vinda do famoso *Hamlet* do Teatro do Estudante do Brasil, vivido por Sérgio Cardoso, a Secretaria de Educação da prefeitura comprou pela primeira vez um espetáculo para os nossos estudantes. *Uma rua chamada pecado* (*Um bonde chamado desejo*), no desempenho de Henriette Morineau, sob a direção de Ziembinski, desperta a atenção do público. Bibi Ferreira fez uma temporada com seu pai, Procópio, levando *Divórcio* (*A bill of divorcement*), de Clemence Dane, e *A pequena Catarina*, de Alfred Savoir. Bibi está de novo em São Paulo, em 1949, com *Senhora*, adaptação do romance de José de Alencar, e um texto de sua autoria, *Minhas queridas esposas*, que ela também dirigiu, interpretou e cenografou. Procópio faz nova temporada com *Deus lhe pague*, de Joraci Camargo, e *Lição de felicidade*, de Maugham. Alda Garrido leva seus espetáculos no Teatro Colombo e Eva interpreta *Helena*, adaptação do romance de Machado de Assis, num espetáculo que pareceu antigo, embora a companhia tivesse "como ensaiadora a figura por todos os títulos ilustre de Lucília Simões...".

Dulcina não é mais bem recebida, em 1950, com *O sorriso de Gioconda*, de Huxley, e *As solteironas dos chapéus verdes*, de Acremant, que, apesar de tudo, tem o seu público. Olga Navarro faz sucesso em *A endemoniada*, de Karl

Schonherr (um magnífico desempenho, de força dramática incomum), e *Nina*, de Roussin, ao lado de Fregolente e Luís Linhares. Bibi Ferreira adere ao teatro de revista, interpretando, sob a direção de Chianca de Garcia, *Escândalo 1950*. Com cenários de Pernambuco de Oliveira, João Maria dos Santos, Armando Iglésias e Lazlo Meitner, além dos figurinos de Alceu Pena, os espetáculos de Bibi são modernos e de bom gosto. Silveira Sampaio renova a comédia brasileira com *Da necessidade de ser polígamo* e *A garçonnière de meu marido*. Tônia Carrero, Ziembinski e Nelly Rodrigues trazem um repertório novo a São Paulo e estão mais chegados ao espírito do TBC. Nino Nello atua no Teatro Colombo e o Grêmio Líbero Badaró, "que completava quarenta e dois anos de atividades teatrais no Brasil, realiza espetáculo em benefício do ator-diretor Ítalo Bertini".

Um dos aspectos positivos da temporada de 1951 foi a vinda de Silveira Sampaio para o Teatro de Cultura Artística e seu empenho em apresentar-se com outros autores, no caso novos autores paulistas. Depois de montar *O impacto*, que escreveu com a colaboração de Clô Prado, Sampaio encenou, de autoria dela, *A porta*, e, depois, *O professor de astúcias*, de Vicente Catalano. Mesmo que os textos fossem criticáveis, permitiam a exibição do talento muito pessoal de Silveira Sampaio como diretor e intérprete. Nesse ano, houve ainda temporadas de Alda Garrido, Palmeirim Silva, Raul Roulien (com o melancólico *O senhor também é?*), Dulcina (empresada por Espetáculos Gallo, de Buenos Aires, levando a melodramática *As árvores morrem de pé*, de Alejandro Casona, especialmente montada para Conchita de Morais), Eva (com a peça *Bagaço*, de Joraci Camargo), Bibi (no gênero da revista, que de qualquer forma a preparou para enfrentar, mais tarde, as comédias musicais) e Jaime Costa (com a seriedade de seu esforço de renovação na peça *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, dirigida por Ester Leão).

Escreve o crítico:

> Não nos agradou nem a direção de Ester Leão, pouco criadora, pouco imaginosa, nem a maneira de representar dos atores presos ao antigo estilo do teatro brasileiro (em que articular com clareza e falar alto eram as duas qualidades primordiais) e com freqüentes descaídas para o tom do sentimentalismo piegas que é o oposto da arte viril de Arthur Miller. [...] O 2º ato brilhante de Jaime Costa, comovente mais pela indiscutível sinceridade do intérprete do que pela técnica [...]. É uma das melhores peças que vimos em São Paulo em 1951, só comparável a *Seis personagens à procura de um autor*.

São Paulo tenta um Teatro Experimental do Negro, sob a direção de Geraldo Campos de Oliveira (nos moldes do grupo congênere carioca). O amadorismo sobrevive com o Grupo de Teatro Amador de São Paulo, dirigido por Evaristo Ribeiro (a quem o teatro amador paulista tanto deve), lançando em *A corda*, de Patrick Hamilton, Ítalo Rossi e Raymundo Duprat. *Quatro ilusões*, adaptação de *Quatro raparigas*, encenada por Marcos Jourdan para o Centro Israelita Brasileiro, tendo no elenco Riva Nimitz, agrada muito. "Todas as virtudes dessa representação fizeram brotar em nós uma esperança: de que dentro em pouco possamos contar com encenadores nacionais de um tipo de formação profissional não muito diverso da dos diretores estrangeiros" (23/9/1951). Nesse ano de 1951, o Departamento de Cultura da prefeitura instituiu um prêmio para teatro, ao qual concorreram trinta e uma peças, julgadas por José Geraldo Vieira, Francisco Luís de Almeida Sales e Ruggero Jacobbi. Abílio Pereira de Almeida obteve o primeiro lugar com *Moinho de ouro*; Nélson Rodrigues e Helena Silveira o segundo, respectivamente com *A estrela do mar* e *A torre*; e A. C. Carvalho, o terceiro, com *O céu num dilema*.

Madalena Nicol e Ruggero Jacobbi estão juntos mais uma vez na Sociedade Paulista de Comédia, patrocinada pela Secretaria de Educação e Cultura da prefeitura. Anunciada como "bom teatro a preços populares" (15 cruzeiros), ela apresenta, no Teatro Municipal, *Arlequim, servidor de dois amos*, de Goldoni, com Jaime Barcelos. Fazem parte do grupo, além de Madalena, Vera Nunes, Jackson de Souza, Elísio de Albuquerque e Sérgio Britto.

Itália Fausta, considerada a grande trágica brasileira, morre em 28 de abril de 1951. Ao completar cinqüenta anos de palco, ela havia declarado a um amigo:

> Comemoraram hoje meu jubileu artístico. Pois bem, sou pobre. Mas continuo firme. Sou uma mulher do povo, que trabalha para viver. Cozinho, arrumo minha casa, faço traduções, leio peças de teatro. Estou sempre disposta a trabalhar, a aceitar um papel. Mas não importa que hoje eu seja pobre. Durante cinqüenta anos recebi muitas honrarias, medalhas de ouro, diplomas, títulos... Assisti à inauguração de lápides com o meu nome em muitos teatros do Brasil. Nunca recebi favores do governo. E continuo batalhando pela construção de teatros e pela proteção dos nossos artistas.

Com o interesse crescente de São Paulo pelo teatro, atores cariocas transferem-se para cá, juntando-se às companhias paulistas. Alguns permanecerão aqui por bastante tempo, como Ludy Veloso, Armando Couto, Nicette Bruno (que acabou radicando-se em São Paulo, com seu marido, o ator Paulo Goulart, e sua mãe, a atriz Eleonor Bruno) e mesmo Graça Melo. Na temporada de 1952, Graça Melo traz um grande sucesso do Rio – *Massacre*, de Emanuel Robles, e ainda *O... magnífico*, de Crommelinck, e *A mulher sem pecado*, primeira peça de Nélson Rodrigues. Vera Nunes interpreta, sob a direção de Ruggero Jacobbi, *Pedacinho de gente*, de Dario Niccodemi, justificada pela oportunidade que dava à atriz e pela facilidade de desempenho que iria possibilitar a alunos recém-formados pela EAD (Leo Vilar e Dina Lisboa). Nicette inagura, em 1952, junto à praça das Bandeiras, um Teatro de Alumínio, com *De amor também se morre*, de Margareth Kennedy, sob a direção de Dulcina. O teatro, esteticamente discutível, acabou sendo desmontado, por motivos urbanísticos. Já a avaliação artística do caminho trilhado pela companhia foi positiva:

> Para uma companhia que se forma no Brasil, há duas soluções possíveis. Ou se contratam, de início, atores conhecidos ou de longa experiência, correndo-se então o risco de todos os vícios do velho teatro comercial ou, hipótese que preferimos, parte-se do marco zero, isto é, do amadorismo, beneficiando-se do estado de pureza dos intérpretes para fazer obra nova [...]. Não critiquemos, portanto, o sr. Halfeld se, como empresário, optou pela segunda alternativa, seguindo o exemplo de todos os movimentos renovadores do nosso teatro. (4/6/1952)

Ainda em 1952, Procópio e Bibi voltam a atuar em São Paulo, separadamente, e ela de novo na comédia, com alguns dos seus maiores sucessos: *Divórcio*, *Senhora* e *Diabinho de saias*. Madalena Nicol e Graça Melo estão juntos em *Luciana e o açougueiro*, de Marcel Aymé. Alda Garrido faz *Mme. sans gêne*, de Sardou. Ludy Veloso experimenta a comédia norte-americana com *Um amor de bruxa*, de Van Druten. Dercy aparece com *A túnica de Vênus*, Jaime Costa baixa de nível com *Monsieur Brotonneau*, de Flers e Caillavet. A Companhia Marcos Jourdan, local, é novamente bem recebida com *Sétimo céu*, de Austin Strong, destacando-se Riva Nimitz. Rubens Petrilli de Aragão e Antunes Filho, da nova geração brasileira, começam a aparecer por conta própria. Rubens é recrutado por Nicette e Antunes dirige, com "zelo de minúcias", *Chapeuzinho vermelho*, peça infantil de Paulo de Magalhães.

A prefeitura municipal inaugurou, em agosto de 1952, vários teatros de bairro, infelizmente muito mal projetados (o Artur Azevedo, na Mooca; o João Caetano, em Vila Clementino; o Paulo Eiró, em Santo Amaro; e o Leopoldo Fróis, em Vila Buarque, destinado a princípio aos freqüentadores da Biblioteca Infantil). Havia o plano de construção de mais nove salas, mas as críticas feitas às primeiras desestimularam as autoridades.

A temporada de 1953 inicia-se com *Dominó*, de Gastão Tojeiro, levada por Jaime Costa, e com Dulcina interpretando *A doce inimiga*, de André-Paul Antoine, numa personagem que vai dos 18 aos 80 anos de idade. A publicidade do espetáculo ainda chama a atenção para o "palco móvel" e para "os cenários moderníssimos de Carlos Thiré". Dulcina prossegue com *Irene*, de Pedro Bloch, e *Chuva*, seu grande êxito. O Teatro de Equipe, dirigido por Miroel Silveira, leva *Volta mocidade*, de William Inge, com Olga Navarro e Graça Melo, numa encenação deste último e com cenários de Clóvis Garcia. Abdias do Nascimento e seu Teatro Experimental do Negro, que já tinham atuado rapidamente em São Paulo, em 1952, tentam um grande empreendimento na temporada de 1953, com o auxílio da prefeitura. Um anúncio refere-se a quatro espetáculos, no Teatro São Paulo: *O imperador Jones*, de O'Neill; *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *Sortilégio*, de Abdias; e *O logro*, de Augusto Boal. A temporada, entretanto, apesar da assinatura para os quatro espetáculos, não foi concluída.

NOVOS GRUPOS, PRÊMIOS E CONGRESSOS

Inaugurou-se, no segundo semestre de 1953, mais uma pequena casa de espetáculos: o Teatro Íntimo Nicette Bruno, na rua Vitória (próximo da praça Júlio Mesquita), com *Ingênua até certo ponto*, de Hugh Herbert.

O Estado chama atenção para o significado do acontecimento:

> Para se ter uma idéia da importância dessa estratégia basta dizer que, pela primeira vez em São Paulo, uma companhia vai repetir a mesma fórmula do Teatro Brasileiro de Comédia, partindo de dois elementos fundamentais: uma sala pequena, cômoda, capaz de permitir um máximo de audibilidade e visibilidade aos espectadores e um elenco fixo de intérpretes que possa ir amadurecendo aos poucos. [...] O teatro terá um diretor permanente, encarregado de assegurar o nível artístico da representação, mas sob essa orientação dará acolhimento a todos os elementos nacionais

> que já tenham surgido ou porventura venham a surgir no nosso meio [...], Armando Couto, Rubens Petrilli, Evaristo Ribeiro e Antunes Filho. Também os jovens cenógrafos serão experimentados, seguindo-se ao nome de Clóvis Garcia, o primeiro da lista, os de Luciano Maurício, Pernambuco de Oliveira, Amin Brunetti Atta. (19/7/1953)

A sala, que permaneceu aberta por longo tempo, teve como novos cartazes *Week-end*, de Noel Coward, numa ótima estréia profissional de Antunes Filho como diretor, e *É proibido suicidar-se na primavera*, de Alejandro Casona, sob a direção de Ruy Affonso. Lotte Sievers tem um teatrinho em sua residência, na Cantareira, mas leva no Pequeno Auditório do Teatro Cultura Artística um repertório expressivo: *A calça*, de Sternheim, e *Os ratos*, de Hauptmann. Em 17 de setembro, estréia, no Leopoldo Fróis (liberado pela Secretaria da Educação), a Companhia Dramática Nacional, do Serviço Nacional de Teatro, trazendo no repertório *A falecida*, de Nélson Rodrigues, com um elenco de valores, entre os quais Sérgio Cardoso, Sônia Oiticica, Nydia Lícia e Leo Vilar. Décio de Almeida Prado, em sua crítica, não esconde certo constrangimento diante da peça: "[...] aos poucos, Nélson Rodrigues vai-se instalando na contemplação do desagradável". Mas elogia a direção de José Maria Monteiro ("encenação trabalhada, rica de imaginação"), aprecia a total identificação de Sônia Oiticica com o papel ("se em todas as peças ela for capaz de assumir física e espiritualmente uma personagem com a mesma autenticidade, é uma grande atriz") e observa que Sérgio Cardoso, apesar de ser o "ótimo ator de sempre", prejudica-se por "uma certa finura, uma certa distinção, que o costumam servir magnificamente" (em outras criações). Curioso é que, 26 anos depois, ele revê, de certa forma, sua posição quanto ao texto, numa crítica feita quando da montagem de *A falecida*, em 1979, pelo Teatro Popular do Sesi, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz:

> Descontadas as audácias técnicas e morais que tanto nos inquietavam, o que resta hoje é uma história, estranha como todas as do seu autor, em que o todo vale mais do que as partes, por gerar uma atmosfera peculiar, entre farsesca e melodramática, por constituir um painel, ao mesmo tempo doloroso e irreverentemente engraçado, do Rio de Janeiro suburbano.

A Companhia Vera Nunes–Carlos Alberto leva, no Colombo, *Pancada de amor*, de Noel Coward, sob a direção de Carla Civelli.

> Despretensão é a palavra que melhor define o espetáculo da Cia. Vera Nunes–Carlos Alberto: cinco atores jovens, dos quais três estreantes no profissional; uma peça já vista em temporadas anteriores, e um teatro de bairro, o Colombo. Em arte, porém, o resultado nem sempre é proporcional às intenções e o espetáculo saiu mais agradável, mais realizado do que muitos que têm sido apresentados com outro arrojo e petulância [...]. A direção de Carla Civelli acertou ao não tentar reproduzir a peça sofisticada, displicente de Noel Coward. Em vez disso deu liberdade aos atores de se mostrarem bem à vontade, imprimindo à representação um caráter brasileiro, cordial, alegre. [...] Vera Nunes não chega a lembrar Noel Coward, mas em compensação é feminil, bonitinha, natural, mais preciosa do que propriamente engraçada. Quem se incumbiu de tornar a comicidade mais picante, injetando um pouco de veneno à representação, foi Walmor Chagas, que o amadorismo gaúcho nos mandou e que possui, em embrião, todas as qualidades de um brilhante ator cômico. Ítalo Rossi e Deny Darcel, nos dois papéis menores, saíram-se muito bem. Cenários de ocasião.
>
> (8/5/1953)

O deputado Nélson Carneiro lançou uma peça sobre o divórcio, *O culpado foi você*.

Foi em 1953 que *O Estado*, desejando consagrar os valores do teatro paulista, conferiu pela primeira vez o prêmio Saci aos "melhores" do ano (Brecheret esculpiu a estatueta). No discurso de entrega das láureas, relativas à temporada de 1952, assim se exprimiu o crítico Décio de Almeida Prado:

> Uma distribuição de prêmios de teatro, em São Paulo, dificilmente poderia deixar de recair, de início, numa organização que por assim dizer ensinou teatro a São Paulo. Entregando o prêmio Saci de Teatro a Cacilda Becker, Paulo Autran, Adolfo Celi, Franco Zampari (*Antígone*, de Sófocles e Anouilh) e Edgard da Rocha Miranda (*Para onde a terra cresce*) sabe *O Estado* que está entregando em boas mãos, a pessoas não apenas de talento, mas da mais completa integridade artística. E sente-se feliz de, por intermédio deles, homenagear publicamente o TBC, na pessoa de Franco Zampari, seu fundador e diretor.

Nesse ano, também, realizou-se em São Paulo o I Congresso Brasileiro de Teatro, para discutir a situação do ator e dos demais profissionais do palco, a aposentadoria, o teatro amador, o teatro infantil, o direito autoral, a censura, a língua falada no teatro e prosódias regionais. Em 1953, a Comissão do IV

Centenário de São Paulo (o qual se comemoraria no ano seguinte) concedeu o prêmio Martins Pena a *E o noroeste soprou*, de Edgard da Rocha Miranda, e menções honrosas a *O faqueiro de prata*, de Aluísio Jorge Andrade Franco (Jorge Andrade); *Eduardo*, de Augusto Boal; e *A fronteira d'el rey*, de Alceu Marinho Rego.

Em homenagem ao IV Centenário, além de numerosos conjuntos estrangeiros, várias companhias cariocas atuam em São Paulo, em 1954. Do Rio, vêm Bibi, com a Companhia de Comédias do Teatro Municipal, Dulcina, Rodolfo Mayer, Morineau e Eva Todor. Bibi apresenta *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas (com Jaime Costa, Manuel Durães e Sérgio Cardoso), *Sonho de uma noite de luar* e *A casa fechada*, ambas de Roberto Gomes – repertório pouco animador. Dulcina traz *O imperador galante*, de Raimundo Magalhães Júnior – que cumpre a sua missão de "encher o coração do público de ardor patriótico ou sentimental e os seus olhos de assombro e encantamento pela riqueza e pompa do espetáculo, obrigatório em tais evocações do passado", como escreveu Décio de Almeida Prado (17/3/1954). No final das apresentações, pode-se ler um anúncio um tanto melancólico:

> Despedindo-se domingo, dia 18 [de abril], Dulcina e Odilon agradecem ao público de São Paulo e à imprensa em geral o seu apoio à apresentação do custosíssimo espetáculo *O imperador galante*, em afetuosa homenagem ao IV Centenário – espetáculo que, com grande sacrifício financeiro, sem nenhum lucro, mantiveram em cartaz durante seis semanas, e para o qual não lhes foi proporcionada nenhuma subvenção, nem nenhum amparo oficial.

Rodolfo Mayer permanece no melodrama piegas, com *Obrigado pelo amor de vocês*, de Edgard Neville. Eva, com seu repertório costumeiro, Morineau (apresentando-nos Fernanda Montenegro) e Dercy Gonçalves completam o quadro dos elencos cariocas.

A coletividade italiana presta homenagem ao aniversário de São Paulo com a encenação de *A filha de Iório*, de D'Annunzio, no Cultura Artística. O jornalista Raul Guastini convidou Ruggero Jacobbi para dirigir o espetáculo, Aldo Calvo para fazer a cenografia e Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Nydia Lícia e Dina Lisboa para interpretarem os principais papéis. A temporada foi de poucos dias (expressamente programada com esse fito) e com ingressos gratuitos. Talvez a pressa no preparo da montagem comprometesse o resultado artístico, embora fosse apreciável o sucesso popular. Já o Teatro Íntimo Nicette

Bruno, nesse ano, encena *Brasil romântico*, formado por *Lição de botânica*, de Machado de Assis, e *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo, sendo discutida a estilização da montagem de Ruggero Jacobbi, que, entretanto, chegou à platéia, graças principalmente à interpretação da atriz Kleber Macedo, com "fortes dons para as personagens populares" (7/2/1954). O TINB prossegue a temporada com *Ingenuidade*, de Van Druten, sob a direção de Madalena Nicol, e *Amor x casamento*, de Maxwell Anderson. Ludy Veloso exibe-se no Cultura Artística e Madalena Nicol tenta um novo grupo, no Teatro Leopoldo Fróis.

Mil novecentos e cinqüenta e quatro apresenta-se como particularmente rico para o teatro paulista. Sérgio Cardoso anuncia os planos para o remodelamento do Cine-Teatro Espéria e em 2 de outubro estréia com elenco próprio, mas ainda no Leopoldo Fróis, *Lampião*, de Rachel de Queiroz. O interesse do ator pela dramaturgia brasileira está expresso na apresentação que fez para a segunda peça da temporada, *Sinhá moça chorou*, de Ernâni Fornari: "Ao programar para esta temporada um repertório apenas de peças nacionais, inspiramo-nos no desejo de homenagear nossos autores e na certeza de que, sem eles, dificilmente se poderá falar um dia numa verdadeira arte dramática brasileira".

Lotte Sievers, secundada por Eloy Artigas, Ricardo Sievers, Eudinyr Fraga e Milton Baccarelli, prossegue com suas montagens de bom nível, ocupando, no final do ano, o TMDC, às segundas-feiras. O Sesc dá início ao seu Grupo Permanente de Teatro e Carla Civelli, num trabalho contínuo, mantém o Teatro das Segundas-Feiras, apresentando Pirandello e Andreiev. Até mesmo um Teatro Permanente da Criança ensaia seus passos, a princípio com Carlos Cotrim e em seguida com a própria Carla.

Novos grupos amadores firmam posições (os anteriores foram consumidos pelo TBC), graças ao heroísmo de Evaristo Ribeiro, Oswaldo Pizani, Vicente Scrivano, Moisés Leirner, Coelho Netto e Osmar Rodrigues Cruz, incansáveis animadores de grupos formados por universitários, bancários, funcionários e aficionados do teatro. A eles deveu-se a realização do I Festival de Teatro Amador, elogiado pelo bom nível dos espetáculos e pela escolha dos textos.

Um Congresso de Teatro (ligado ao Congresso Internacional de Escritores) discute "as más traduções e o monopólio delas", ao mesmo tempo que lança veemente repúdio à "censura prévia a uma obra de arte, como é o caso de uma peça de teatro".

Em 1955, Silveira Sampaio, Dulcina e Bibi estão de novo em São Paulo. Sampaio, com *Deu Freud contra* e *Sua Excelência em vinte e seis poses*. Dulcina interpreta *Os inocentes*, que William Archibald adaptou da novela de Henry James. Com *Vivendo em pecado*, de Terence Rattingan, ela obtém mais sucesso. Bibi alcança êxito de público com *Srta. Barba Azul*, de Gabor Dregely.

> Bibi é hoje uma excepcional comediante [...] com uma precisão absoluta em cada inflexão cômica, sem jamais perder a naturalidade ou forçar a frase [...]. A única coisa que ainda lhe podemos criticar é não querer mais do que quer em relação à sua arte. [...] Bastaria um certo cuidado, não consigo mesma, mas exatamente com os outros, com o espetáculo, sobretudo, com o texto (por exemplo: peça húngara deve passar-se de preferência na Hungria mesmo, ou em qualquer outra região que não Copacabana). (23/4/1955)

Na cidade, Ruy Affonso, Felipe Wagner, Ítalo Rossi e Rubens de Falco lançam um novo gênero: coros falados, com uma seleção da poesia de Fernando Pessoa, apresentada por Adolfo Casais Monteiro. Nesse ano, fecha-se o Teatro Íntimo Nicette Bruno, mas, em compensação, abrem-se o Teatro Natal e o Teatro Novos Comediantes. Procópio inaugura o Natal, com *Esta noite choveu prata*, monólogo de Pedro Bloch (a decoração do teatro é da arquiteta e cenógrafa Lina Bo Bardi). E o TNC, depois de funcionar na rua Quirino de Andrade, 57, transfere-se para a rua Jaceguai, 520, sendo a primeira apresentação um ensaio geral de *Anfitrião*, de Plauto, sob a direção de K. N. Charatsaris. É esse TNC que se transformará, mais tarde, no Teatro Oficina. Realizam-se, ainda em 1955, um festival e um congresso de teatro amador. O prêmio Governador do Estado é concedido nesse ano, pela primeira vez.

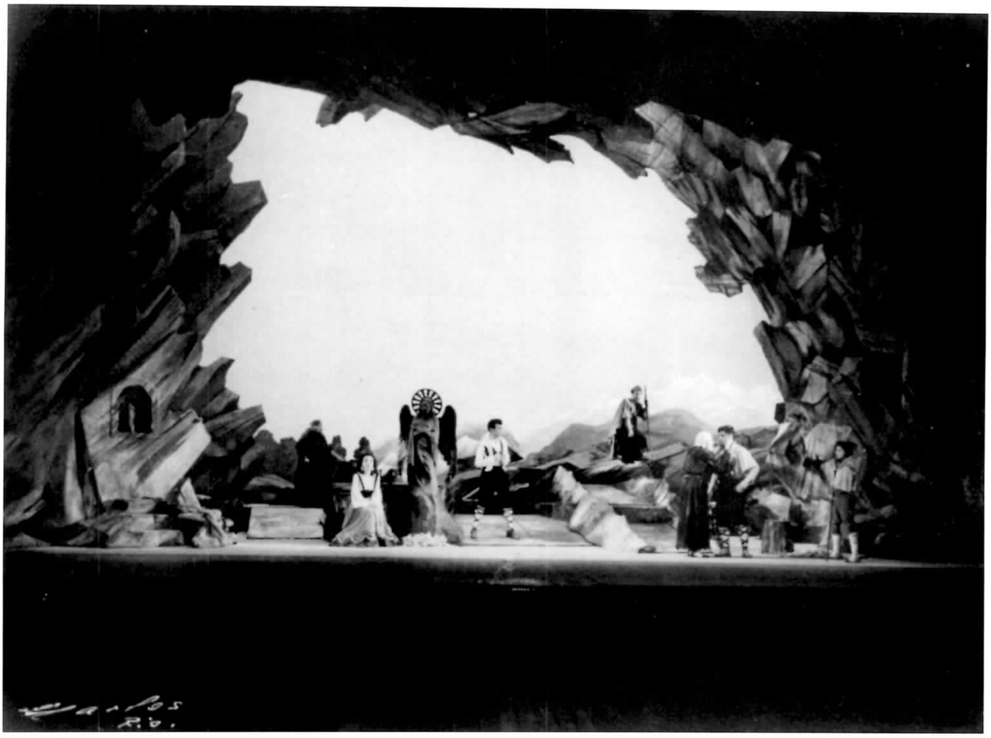
A APCT E O TEATRO

A Associação Paulista de Críticos Teatrais, mais tarde ampliada para Associação Paulista de Críticos de Artes, tem um papel marcante na atividade cênica, a partir de 1956. É ela que se dirige ao então governador Jânio Quadros, pedindo a concessão de financiamento às companhias que desejam encenar originais brasileiros, bem como o estabelecimento do prêmio Governador do Estado. Seus dirigentes reuniram-se com os responsáveis pelo Banco do Estado, realizando as primeiras negociações para os empréstimos que deveriam ser concedidos às empresas teatrais. A sugestão mais importante da entidade foi que o governo, em vez de dar auxílios isolados, criasse uma Comissão Permanente Estadual de Teatro, idéia vingada com o decreto nº 26.348 de 31/8/1956, que dava por criada a Comissão Estadual de Teatro, cujos primeiros membros foram Francisco Luís de Almeida Sales (presidente), Décio de Almeida Prado, Matos Pacheco, Clóvis Garcia, Miroel Silveira e Nino Nello. A CET funcionou, inicialmente, junto à secretaria do governo, passando mais tarde a ser órgão da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, denominada atualmente Secretaria de Estado da Cultura. O plano original da CET, desdobrado em numerosos capítulos, visava fundamentalmente a amparar o teatro cultural, tornando-o acessível a maiores camadas da população.

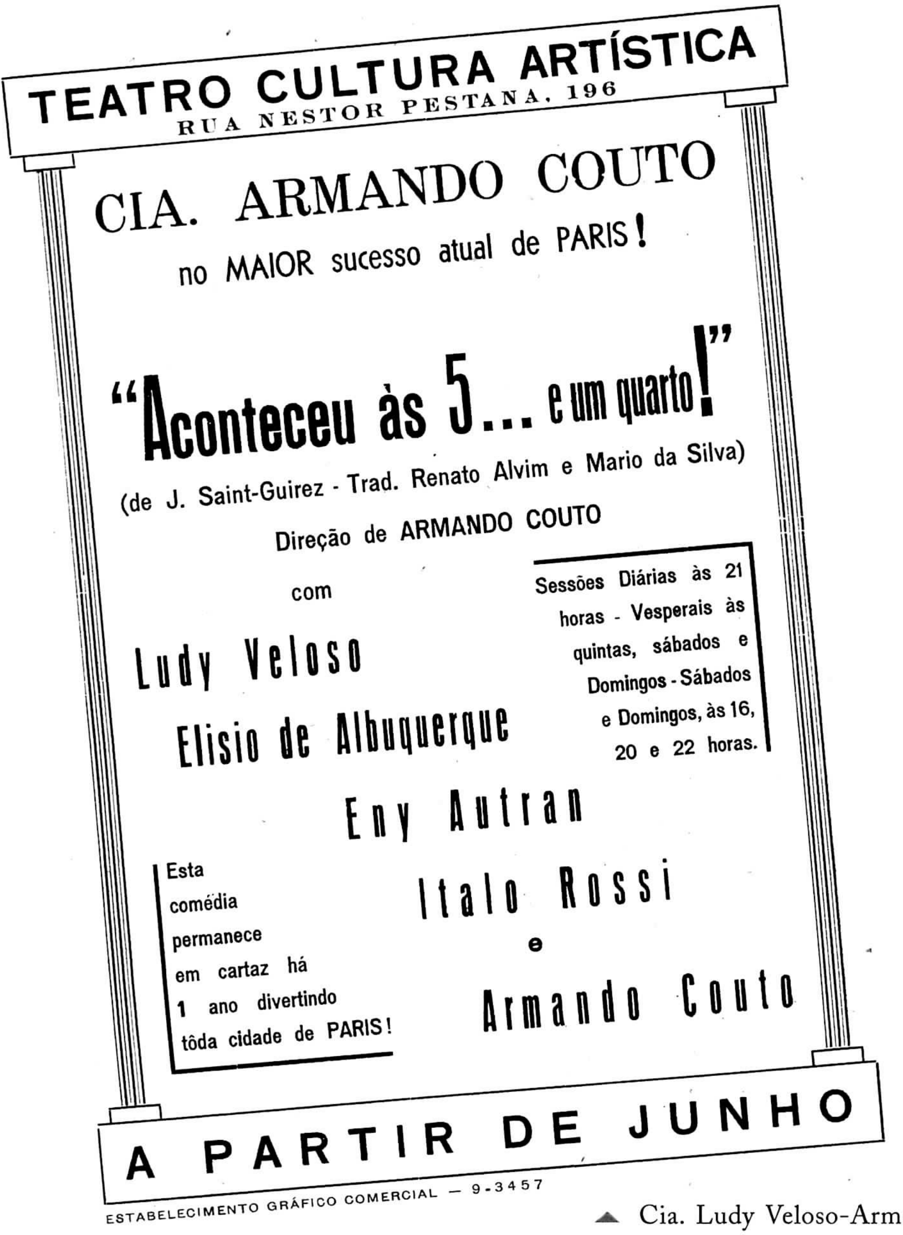
Se as relações com o governo se estabelecem, de um lado, de outro tornam-se difíceis. Na ocasião, a Censura era ainda estadual e foi da responsabilidade dela a interdição de *Copacabana S/A*, de Jota Gama, apresentada por Jaime Costa. Quanto a outras iniciativas, cabe ressaltar a vinda do grupo carioca O Tablado para o Teatro Natal, com *Pluft, o fantasminha*, de sua diretora Maria Clara Machado. É também essa sala que apresenta *Os namorados*, de Goldoni, com o grupo do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, muito bem dirigido por Olga Navarro e Edoardo Bizzarri. Na Mooca, Nino Nello e Simplício interpretam *D. Caetano Mangiaferro* e *Entra, não demora*. A temporada de 1956 exibe ainda uma série de outros grupos de duração efêmera, além de *Do mundo nada se leva*, de Moss Hart, pelo Teatro da União Paulista de Estudantes Secundários, sob a direção de Flávio Rangel. Décio de Almeida Prado, comentando em 30 de junho, no *Estado*, o sucesso de alguns atores populares, afirma:

> Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy ou Alda Garrido ou de Oscarito é indício do desequilíbrio provocado pelo nascimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das chanchadas nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém, o que faz rir de fato uma platéia brasileira, mas rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça européia, subindo dos circos, dos pavilhões, para a revista e o rádio e atingindo eventualmente até a comédia.

Em 1957, Barbosa Lessa tenta a implantação de um teatro folclórico. O Teatro Paulista de Comédia apresenta *Casal 20*, peça de Miroel Silveira,



A Filha de Iório, de Gabriele D'Annunzio. Direção: Dulcina de Morais. Teatro de Arte do Rio de Janeiro/ Cia. Dulcina-Odilon, 1947. Cenografia e figurinos: Osvaldo Motta. Foto: Carlos. Acervo: Nydia Lícia



TEATRO CULTURA ARTÍSTICA
RUA NESTOR PESTANA, 196

CIA. ARMANDO COUTO
no MAIOR sucesso atual de PARIS!

"Aconteceu às 5... e um quarto!"
(de J. Saint-Guirez - Trad. Renato Alvim e Mario da Silva)
Direção de ARMANDO COUTO

com

Ludy Veloso
Elisio de Albuquerque
Eny Autran
Italo Rossi
e
Armando Couto

Sessões Diárias às 21 horas - Vesperais às quintas, sábados e Domingos - Sábados e Domingos, às 16, 20 e 22 horas.

Esta comédia permanece em cartaz há 1 ano divertindo tôda cidade de PARIS!

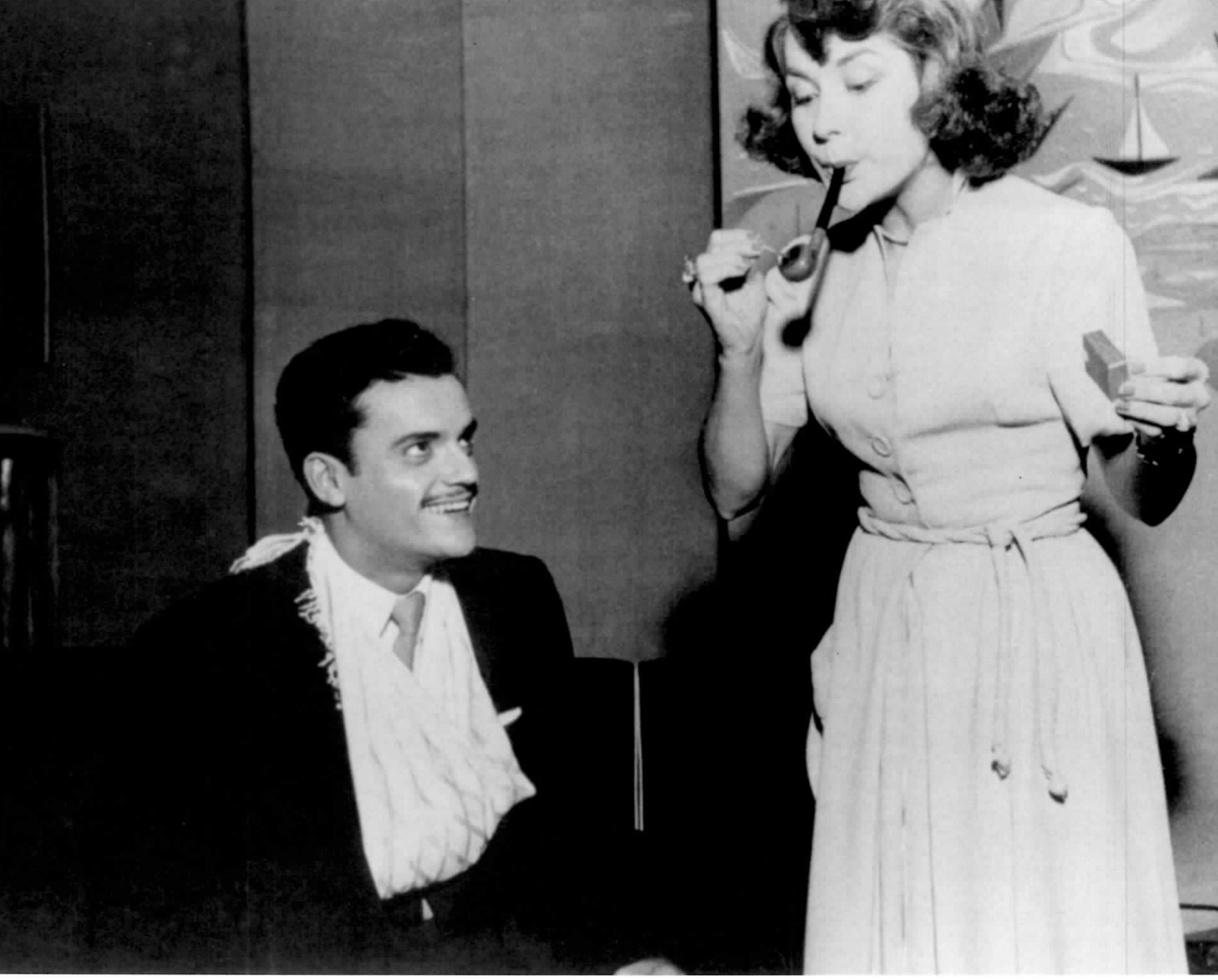
A PARTIR DE JUNHO

ESTABELECIMENTO GRÁFICO COMERCIAL — 9-3457

▲ Cia. Ludy Veloso-Armando Couto. Folheto, 1952

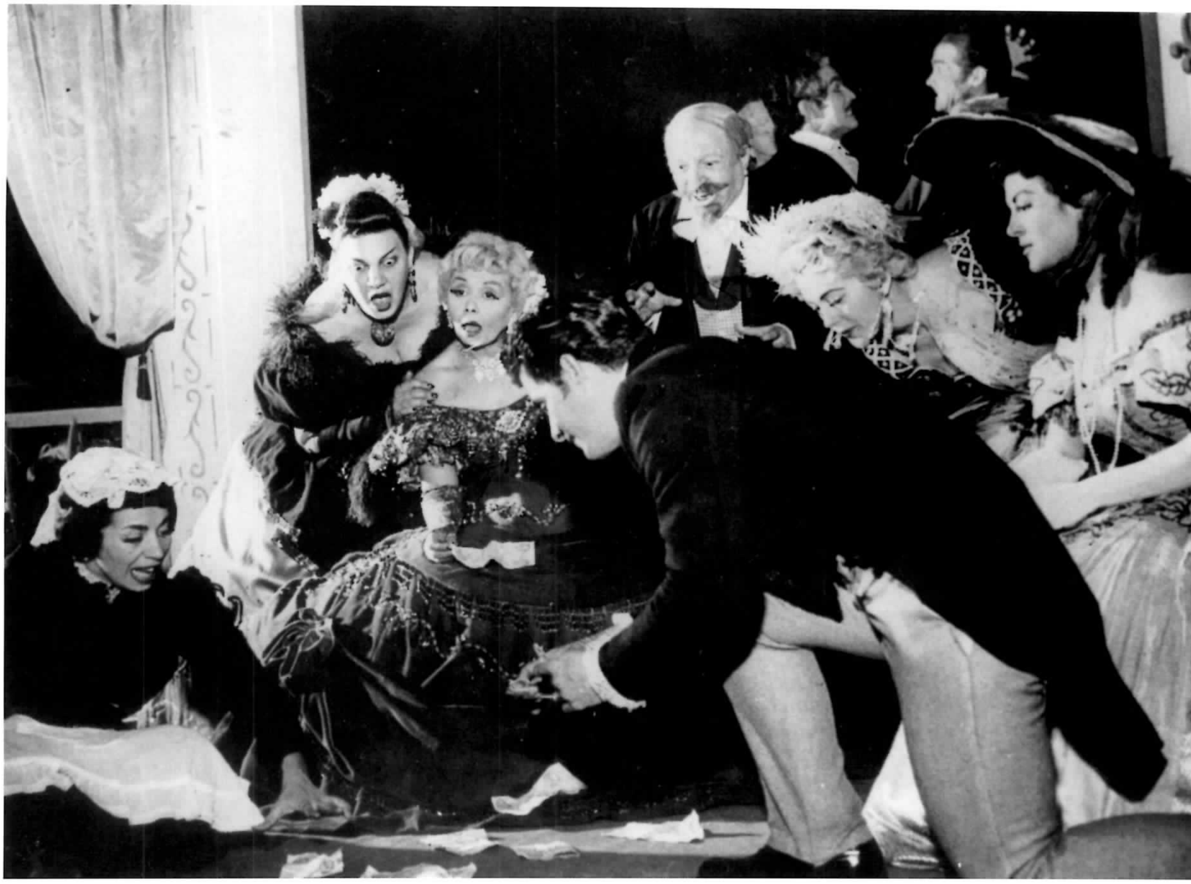
Da necessidade de ser polígamo, texto e direção: ▶ Silveira Sampaio. Os cineastas, 1950. Na foto: Margareth Moura e Silveira Sampaio. Acervo: Publicidade Ribeiro

Pancada de amor, de Noel Coward. Direção: Carla Civelli. Cia. Vera Nunes, 1953. Na foto: Walmor Chagas, Deny Darcel, Ítalo Rossi e Vera Nunes. Acervo: Vera Nunes



▲ *Fugir, casar ou morrer*, de Raimundo Magalhães Jr. Cia. Vera Nunes, 1953. Na foto: Walmor Chagas e Vera Nunes. Acervo: Vera Nunes

Pedacinho de gente, de Dario Niccodemi. Direção: Ruggero Jacobbi. Cia. Vera Nunes, 1952. Na foto: Vera Nunes. Foto: D. Ramos. Acervo: Vera Nunes ▶



▲ *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Adaptação: Hermilo Borba Filho. Direção: Ruggero Jacobbi. Cia. Dercy Gonçalves, 1956. Na foto, Dercy Gonçalves e elenco: Kleber Macedo, Daysi Santana, Dary Reis, Valdemar Rocha, Valter Teixeira, Domingos Terras, Lourdes Bergmann e Helena Martins. Acervo: Maria Thereza Vargas

◀ *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller. Direção: Ester Leão. Cia. Jaime Costa, 1951. Na foto: Jaime Costa. Acervo: Cedoc-Funarte

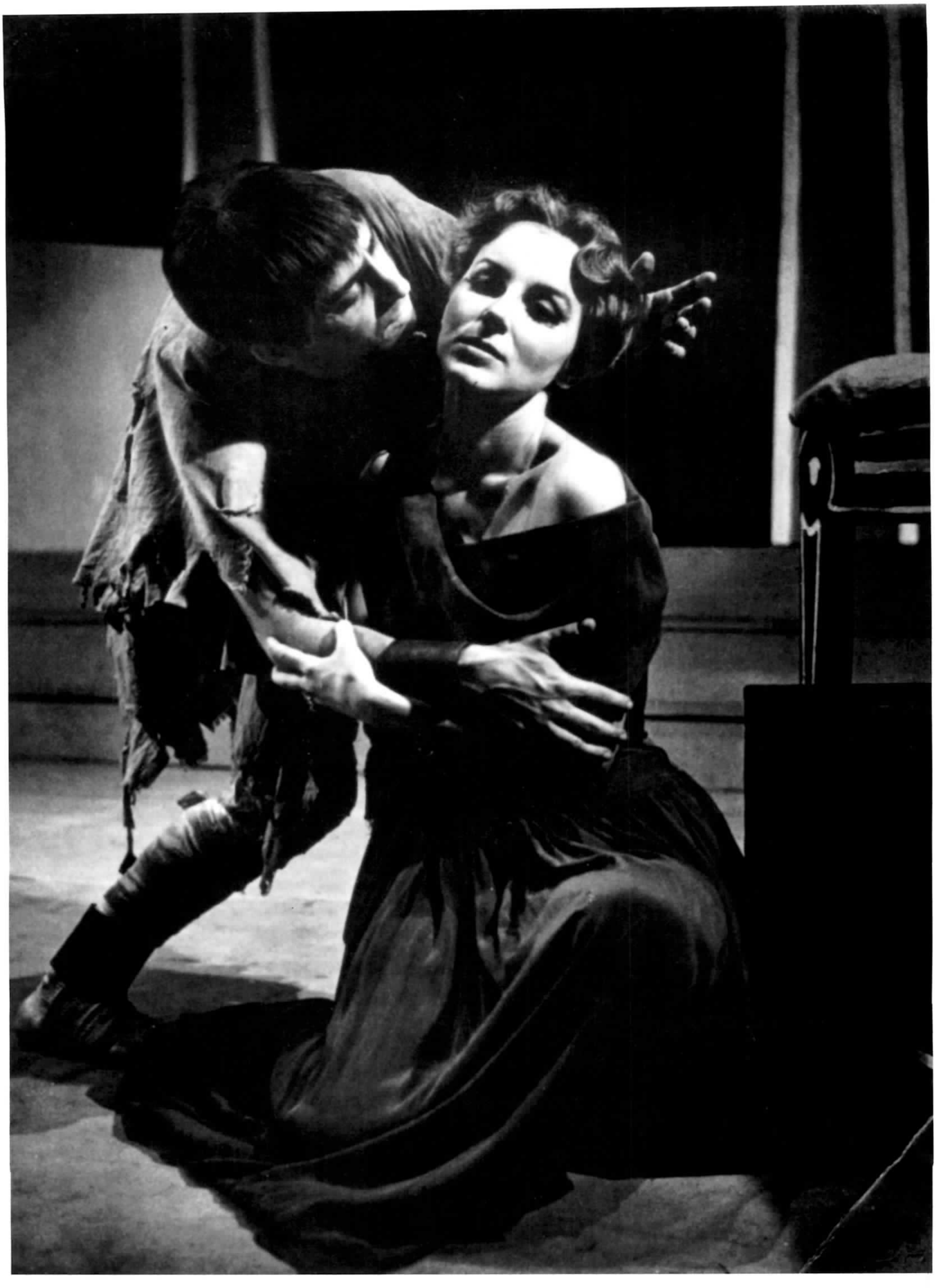
▲ *Ingênua até certo ponto*, de Hugh Herbert. Direção: Armando Couto. Empreza Brasileira de Teatro Ltda., 1953. Na foto: Nicette Bruno e Paulo Goulart. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

▶ *É proibido suicidar-se na primavera*, de Alejandro Casona. Direção: Ruy Affonso. Empresa Brasileira de Teatro Ltda., 1953. Na foto: Elísio de Albuquerque, Kleber Macedo e Walmor Chagas. Acervo: Ruy Affonso.

Week-end, de Noel Coward. Direção: Antunes Filho. Empresa Brasileira de Teatro Ltda., 1953. Na foto: Elizabeth Henreid e Ruy Affonso. Acervo: Ruy Affonso. ▲

LERIA do SILEN

◂ *A cacatua verde*, de Arthur Schnitzler. Direção: Ruy Affonso. Teatro Lotte Sievers, 1955. Na foto: primeira fila, Raul Cortez, Benjamin Cattan, Paulo Paulista, Iracema Artiti, Ruy Affonso, Júlio Cosi, João Pontes, Werner Strasburger, César Augusto, Elói Artigas, Tales Maia; na escada, Veloso Filho, João Câncio, Mariazinha Peixoto, Alípio Vieira, Lotte Sievers(atrás); no alto, Osvaldo Barreto, Eudinyr Fraga, Osvaldo Costa, Nélson Naddeo, Marília Ferraz e Yole Silveira. Acervo: Ruy Affonso.



◀ *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo. Direção: Bibi Ferreira. Companhia Dramática Nacional, 1953. Na foto: Sérgio Cardoso e Nydia Lícia. Foto: Carlos. Acervo: Nydia Lícia

▲ *A falecida*, de Nélson Rodrigues. Direção: José Maria Monteiro. Na foto: Sérgio Cardoso, Sônia Oiticica e Leonardo Vilar. Foto: Carlos. Acervo: Sônia Oiticica

Os jograis, direção: Ruy Affonso, 1955. Na foto: Felipe Wagner, Ruy Affonso, Rubens de Falco e Ítalo Rossi. Acervo: Ruy Affonso

baseada numa crônica de Carlos Maria de Araújo. Nicette Bruno e Paulo Goulart levam *Os amantes*, de Samuel Rawet, e *Ingenuidade*, de Van Druten. Raul Roulien e Eva insistem em fórmulas ultrapassadas. O *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, teve a primeira montagem profissional no sul, no Teatro Natal, pelo Studio Teatral, sob a direção de Hermilo Borba Filho (fundado por Nélson Duarte, o grupo tinha como intérpretes Mílton Ribeiro, Armando Bogus, Felipe Carone, Cici Pinheiro e Córdula Reis). A peça é retomada depois pelo Teatro Paulista de Comédia, com cenários de Clóvis Graciano e o excelente desempenho de Agildo Ribeiro, e, em 1959, pelo Pequeno Teatro de Comédia, sob a direção de Ademar Guerra, de novo com Armando Bogus. Teve muita repercussão, nesse ano, o Coral Falado da Universidade de São Paulo (apresentou-nos pela primeira vez *Morte e vida severina*), dirigido por Ruy Affonso, com o objetivo, entre outros, de propagar o gosto pela nossa poesia. O Teatro Experimental do Negro não tem muita sorte com *O mulato*, de Langhston Hughes. E o grupo franco-brasileiro Le Strapontin é bem recebido com a montagem de *A prostituta respeitosa*, de Sartre (que tem a participação de Maria Fernanda e Jean-Luc Descaves), e depois, no Arena, *L'Oeuf*, de Felicien Marceau, com bastante aceitação por parte do público.

As iniciativas do Sesi começam a tomar vulto. São espetáculos apresentados em clubes, centros operários (doze a quinze récitas mensais), com elenco ainda recrutado entre os seus filiados, procurando, de início, mais a elevação do nível dos industriários do que a realização de grandes montagens. Outro grupo que tenta, embora de forma diversa, atingir novas camadas é o Pequeno Teatro Popular, dirigido por Emílio Fontana. Seu elenco é formado por amadores e intérpretes que cursaram a EAD. As apresentações, a princípio, foram em clubes e escolas, passando depois para os teatros da municipalidade. O repertório compõe-se de peças destinadas a públicos mais simples, mas tem às vezes um cunho experimental, como *A cantora careca*, de Ionesco, e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Três espetáculos enfrentaram problemas com a Censura, em 1957: *Édipo*, de Sófocles, com o Teatro Universitário, sob a direção de Claude-Henri Frèches; *Sortilégio*, de Abdias Nascimento (levado excepcionalmente só uma noite, no Teatro Municipal); e *Perdoa-me por me traíres*, de Nélson Rodrigues. Embora o autor de *Vestido de noiva* afirmasse que a peça "acaba por situar o problema da necessidade de uma nova ética, vital, superior", ela teve sustado o despacho liberatório, a pedido de membros da Ação Católica, depois de liberada para maiores de 21 anos. Lourival Gomes Machado, professor universitário, Herculano Pires, presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais, e Francisco Silva Júnior, da Sociedade Amigos da Cidade, formaram a comissão incumbida de rever o caso. Apenas Lourival Gomes Machado votou pela liberação do texto, num episódio vergonhoso para o Sindicato dos Jornalistas, desmoralizando-o naquele momento perante a intelectualidade brasileira, que é pela incondicional liberdade de expressão artística.

A Associação Paulista de Críticos Teatrais protestou contra a atitude do governador Jânio Quadros:

> [...] pelo desrespeito à liberdade de criação artística anteriormente acatada por V.Excia., de acordo com a liberação dada à referida peça e publicada no *Diário Oficial* de 19/10/1957, baseada num parecer da Comissão Estadual de Teatro. Com a proibição publicada no *DO* em 23/10/1957, na véspera da estréia da referida peça, V.Excia. abre um precedente dos mais perigosos, possibilitando e admitindo interferências de grupos religiosos na ação soberana do Estado.

Junto ao protesto, a APCT colocou à disposição do governador os cargos que seus três representantes exerciam na Comissão Estadual de Teatro: Décio de Almeida Prado, Hermilo Borba Filho e Sábato Magaldi. Um ofício endereçado ao Sindicato dos Jornalistas estranhou a atitude de seu presidente, lamentando que, "na qualidade de representante de uma classe cujo objetivo precípuo é lutar por todos os meios a fim de evitar o cerceamento da liberdade de todas as formas de expressão – tenha colaborado para que fosse perpetrado grave atentado contra a livre manifestação do pensamento artístico".

Excetuando-se os desmandos da Censura, houve uma "efetiva colaboração entre os poderes públicos e as empresas", garantindo assim projetos mais ambiciosos. Assinala o balanço anual de 1957:

> No âmbito municipal foram assinados convênios para a realização de semanas teatrais populares, mediante o recebimento de 1 milhão de cruzeiros em dois anos. Surgiram os convênios por feliz iniciativa do vereador Paulo de Tarso, logo compreendida e secundada pela Câmara Municipal. Quanto ao Governo do Estado, em cumprimento de um plano de urgência, elaborado pela Comissão Estadual de Teatro, foi concedida a quantia de 1 milhão de cruzeiros, com a qual se ampararam entidades, se adquiriram espetáculos para a venda a preços populares, e se favoreceu a excursão de elencos ao interior. Autorizou-se a ocupação

> dos auditórios das escolas estaduais, na capital e no interior, pelos elencos. E – esta certamente é a providência de maior alcance – reservou-se, no orçamento de 1958, a ponderável quantia de 5 milhões de cruzeiros para a realização do Plano Estadual de Estímulo ao Teatro. (29/12/1957)

Em 1958, o Pequeno Teatro de Comédia obtém merecido êxito com seu espetáculo de estréia – *O diário de Anne Frank*, adaptado ao palco por Frances Goodrich e Albert Hackett. Formam o grupo Maria Dilnah, Felipe Carone, Antunes Filho, Armando Bogus, Luiz Eugênio Barcelos e Nélson Duarte, sob a direção comercial de Rubens Jacob e Nagib Elchmer. Sob a direção artística de Antunes Filho, Anne Frank era vivida por Dália Palma. O elenco encena, a seguir, também sob a direção de Antunes Filho, *Alô... 36-5499*, em que Abílio Pereira de Almeida se deixa levar por uma trama excessivamente melodramática, protagonizada por Irina Grecco. Danilo Bastos, empresário de Dercy Gonçalves e com ela casado, organiza novo grupo – o Teatro Moderno de Comédia, que estréia com *Society em baby-doll*, de Henrique Pongetti. A empresa logo passa a um repertório mais exigente, constituído por *A valsa dos toreadores*, de Anouilh, sob a direção de Augusto Boal; *Juventude sem dono*, de Michael Vincente Gazzo, numa eficaz encenação de Flávio Rangel; *O marido confundido*, de Molière, que Ruggero Jacobbi não conseguiu tornar um espetáculo equilibrado. Entre os grupos amadores (têm atividade praticamente contínua, ainda, os elencos de Lotte Sievers, do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, dos amadores ingleses, Le Strapontin, etc.), assinala-se em 1958 o dos Jovens Independentes, que montam *Diálogo das carmelitas*, de Bernanos, e *Dr. Knock*, de Jules Romains, sob a direção de Cândida Teixeira. O Teatro Experimental do Negro, comemorando o 70º aniversário da Abolição, reúne num espetáculo *Laio se matou*, de Augusto Boal – sob a direção de Raul Martins e com supervisão de Geraldo Campos –, e o Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade.

O Sesi inicia, em 1959, as atividades de um elenco permanente, destinado a realizar temporadas gratuitas para os trabalhadores e o povo. A peça de estréia é *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo, em que o diretor Osmar Rodrigues Cruz obtém um bom rendimento. Dália Palma e Rubens de Falco fundam a Companhia Brasileira de Comédia, que apresenta *A folha de parreira*, de Jean-Bernard Luc, sob a direção de Sérgio Viotti, com cenários de Darci Penteado e um elenco em que figuram Célia Biar, Irene de Bojano, Carlos Vergueiro, Ruy Affonso e Suzy Arruda. Ainda nessa temporada, Haydée Bittencourt dirige para o grupo *Mulheres do crepúsculo*, de Sylvia Rayman. O Pequeno Teatro de Comédia volta a oferecer *A compadecida*, mas seu grande êxito, nesse ano, será *Plantão 21*, de Sidney Kingsley, com uma vigorosa direção de Antunes Filho. Paulo Autran interpreta, no Teatro de Cultura Artística, um espetáculo com textos poéticos e cenas de peças. O II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, promovido por Pascoal Carlos Magno, realiza-se em 1959 na cidade de Santos, com representações, encontros de grupos e julgamentos de personagens (Maria Stuart, com Cacilda Becker, e Elizabeth da Inglaterra, com Henriette Morineau). Vale a pena assinalar que os dois maiores êxitos da temporada – *Gimba* e *Plantão 21* – foram montados por jovens brasileiros (Flávio Rangel e Antunes Filho) e não mais por encenadores europeus.

Em nota publicada em 2 de janeiro de 1960, observa o crítico do *Estado*:

> [em] 1959 encerra-se um ciclo do teatro paulista. Anotemos para começar que a revolução teatral principiada com a segunda grande guerra pode considerar-se encerrada. Veteranos, hoje em dia, são os revolucionários de ontem, são Cacilda Becker e Ziembinski, Sérgio Cardoso e Maria della Costa, Paulo Autran e Adolfo Celi. Por trás deles começa a apontar uma segunda geração que tende a disputar os primeiros postos. Dois grandes êxitos marcaram o ano de 1959: *Gimba* e *Plantão 21*. Pois o segundo foi encenado por um diretor de menos de 30 anos, Antunes Filho, atualmente na Itália em viagem de estudos. Quanto ao primeiro, a idade do autor e a do diretor, adicionadas, na ocasião da estréia, somavam exatamente 50 anos. Estes mesmos espetáculos chamam-nos atenção ainda para outro ponto: o crescente prestígio dos autores – e dos encenadores nacionais – no caso de *Gimba* e *Plantão 21* [...]. Quem não souber compreender essa linha de evolução do teatro brasileiro destina-se a ser ultrapassado pelos acontecimentos.

ASCENSÃO DO PTC

O Pequeno Teatro de Comédia passa ao primeiro plano dos nossos elencos em 1960. À peça *A ilha nua*, texto menor de J. O. Souza, sob a direção de Amir Haddad, seguiu-se *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams, dirigido por Ademar Guerra, com Glauce Rocha no papel principal (as corretas colocações teóricas do espetáculo não têm a mesma eficácia cênica), e *As* *feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller, sob a direção de Antunes Filho. A propósito dessa montagem, declara Antunes:

> Encenar o mais discutido (se não o melhor) dos textos de Arthur Miller representa para o Pequeno Teatro de Comédia o ponto de partida para uma nova fase de seu trabalho. Trata-se de uma tomada de posição nítida, no panorama do teatro brasileiro contemporâneo. Não renegamos absolutamente os espetáculos que produzimos até agora. *Anne Frank*, *Alô, Picnic*, *Plantão 21* e *Doce pássaro* foram peças que nos permitiram um amadurecimento na utilização da técnica teatral, bem como a formação de um elenco mais ou menos homogêneo. Com *As feiticeiras de Salem*, pretendemos proporcionar ao público que nos tem sempre prestigiado não só um divertimento de qualidade, mas também incorporar-nos ao esforço que vem realizando a sociedade brasileira em seu conjunto, no sentido de aprimoramento de suas instituições democráticas. Assumimos, pois, uma atitude crítica em relação a nossos problemas econômicos, sociais e políticos. Nossa participação no processo cultural do povo brasileiro será a de colaborar, com o nosso trabalho, para uma melhor compreensão de nossas condições sociais, a fim de nelas intervir conscientemente.
>
> (13/12/1960)

Muito antes, em nota de 27 de abril de 1960, esclarecem-se os rumos tomados pelo teatro:

> [...] por influência da vaga nacionalista, da estética brechtiana, na parte referente ao dever de participação social e sob o influxo direto do Seminário de Dramaturgia do Arena, portador daquelas influências, o nosso teatro inclina-se cada vez mais, ao menos em São Paulo, para o drama realista e da discussão política.

Ruth Escobar, que se tornará mais tarde importante empresária, dá em 1960 seus primeiros passos no teatro. Depois de dirigir, com o Grupo Rotunda, o Festival Branco e Preto, com poemas de vários autores, no Teatro Novos Comediantes – no desempenho de Alvim Barbosa, Hilton Viana, Beatriz Barros, Tina Rinaldi, Esther Felleger, Isaac Bardavid e a própria Ruth –, forma com Alberto D'Aversa um conjunto que encenará, com o nome de Novo Teatro, *Mãe Coragem*, de Brecht. Nesse ano, o Pequeno Teatro Popular percorre 5 mil quilômetros pelo interior com *O doente imaginário*, de Molière, dirigido por

Jean-Luc Descaves, levando uma apresentação do então governador Carvalho Pinto. O Teatro do Rio encena, no Leopoldo Fróis, *A falecida*, de Nélson Rodrigues, e *O prodígio do mundo ocidental*, de Synge, sob a direção de Ivan de Albuquerque.

O grupo, que se tornaria no fim da década o mais expressivo do então estado da Guanabara, consegue sucesso artístico e mesmo de público. O Sesi, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz, encena, com boa acolhida, no Municipal, *O fazedor de chuva*, de Richard Wash. Um dos melhores espetáculos do ano é *Geração em revolta* (*Look Back in Anger*), de John Osborne, interpretado por Nydia Lícia, Maria Fernanda, Jardel Filho, Sadi Cabral e Oswaldo Loureiro, sob a direção de Adolfo Celi. Em compensação, fracassa *Exercício para cinco dedos*, de Peter Shaffer, montada pela Companhia Brasileira de Comédia já no Teatro Federação (que se tornaria o Teatro Cacilda Becker). O conjunto tem dificuldades com *Boca de ouro*, de Nélson Rodrigues, interditada pela Censura.

Mas forma-se uma ampla comissão, com representantes do Legislativo e de várias entidades, e vencem os votos favoráveis a que a peça fosse liberada. Ziembinski lê *Boca de ouro* ostentando a Ordem do Cruzeiro do Sul. Não sendo ele, contudo, o ator mais indicado para interpretar o bicheiro da Zona Norte carioca, o espetáculo não tem o êxito da montagem do Rio. O Teatro Popular, de Solano Trindade, realiza no Arena um Festival Afro-Brasileiro, denominando-se Revista do Populário Nacional. O Teatro Experimental do Negro de São Paulo comemora quinze anos com *A grande estiagem*, de Isaac Gondin Filho, e *O cordão*, de Artur Azevedo. Além de Sartre e Ionesco, estiveram em São Paulo, em 1960, a atriz portuguesa Palmira Bastos, o dramaturgo e ensaísta norte-americano Stanley Richards (que participa de uma mesa-redonda no Teatro de Arena) e o caricaturista do *The New York Times*, Al Hirschfeld (que realiza uma exposição de seus trabalhos na Galeria Ambiente).

Inaugura-se em outubro de 1960, na rua Três Rios, no Bom Retiro, o Teatro de Arte Israelita Brasileiro, com capacidade de 480 poltronas. O palco é amplo: 12 m de boca por 10 m de fundo, com projeto do arquiteto Jorge Wilheim, executado pelo engenheiro Biro Ernesto Zeitel. O Grupo Teatral da Juventude do ICIB oferece, como primeiro espetáculo, *O menino de ouro*, de Clifford Odets, sob a direção de Amir Haddad e com José Serber no papel do violinista-boxeador. O Teatro da Associação dos Servidores da Caixa Econômica Federal de São Paulo promove um concurso de peças, que revela os seguintes resultados: 1º prêmio, *Intimidade*, de Nellie Chagas; 2º, *A mais-valia vai* *acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Viana Filho, seguindo-se *A âncora*, de Mário Kupermann, e *O julgamento de Tião*, de Edgard Gurgel Aranha.

O Novo Teatro lança, em julho de 1961, *Os males da juventude*, de Ferdinand Bruckner, sob a direção de Alberto D'Aversa. Um espetáculo positivo, apesar da inexperiência da maioria do elenco. Ricardo Bandeira, que obteria mais tarde sucesso em Moscou e em Helsinque, faz seus espetáculos de mímica com *O show sou eu* e *Trapalhadas de Carlitos*. O TAIB leva *Histórias para serem contadas*, do argentino Oswaldo Dragun, de efeito muito melodramático, não obstante a técnica não convencional. O Pequeno Teatro Popular monta *Os namorados*, de Goldoni, sob a direção de Olga Navarro e com o desempenho do popular Nino Nello. Não convence a experiência de Jocy de Carvalho com o drama eletrônico *Apague o meu spot-light*, música de Luciano Berio, direção de Gianni Ratto e desempenho, entre outros, de Fernanda Montenegro. Forma-se em Santos, com atores saídos da EAD (Jane Hegenberg e Milton Baccarelli), o Teatro Contemporâneo Paulista, que apresenta pela primeira vez profissionalmente, como ator e diretor da peça *Fim da humanidade*, de Gláucio de Salle, o jovem Plínio Marcos, que teria anos depois ampla e justa repercussão como dramaturgo.

Dulcina retorna a São Paulo em 1962 com *Tia Mame*, de Jerome Lawrence e Robert E. Lee, e a remontagem de *Chuva*, de Somerset Maugham, que já atingira 2 mil representações. Fernanda Montenegro interpreta, no TMDC, seu aplaudido Festival de Comédia, com peças em um ato de Cervantes, Molière e Martins Pena. No Arena, Ricardo Bandeira mostra em mímica *Um americano em Moscou*. *Flor Amorosa de Três Raças* é o título de um festival popular nacional, com músicas de dança, canto, poemas, pregões e mímica, a cargo do Teatro Popular Brasileiro e do Teatro Experimental do Negro de São Paulo. A Companhia João Rios leva às segundas-feiras, no Teatro Natal, *A respeitosa*, de Sartre, sob a direção de Olga Navarro. *Tempos modernos* é o título que Nino Nello e Jean Cocquelin dão à peça de autoria de ambos, montada em Santo André. Antônio Abujamra dirige *Antígone América*, de Carlos Henrique Escobar, no TAIB. Henriette Morineau interpreta, no Oficina, *Sorriso de pedra*, de Pedro Bloch (apenas essa e mais *Revolução dos beatos*, de Dias Gomes, no TBC, e *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, são as peças brasileiras encenadas em 1962). *Boa noite, Betina*, sob a direção de Gianni Ratto, é um musical pouco convincente, com Procópio e Zeloni. O encenador polonês Jacob Rotbaum dirige espetáculos no TAIB. Regina de Toledo Moreira e Ricardo Belincky vencem um concurso de peças infantis, promovido pelo Juizado de

Menores. O grupo alemão Studio 59, dirigido por G. B. Aust, promove a leitura de textos de Hauptmann, no ano de seu centenário de nascimento. George Devine, um dos principais renovadores do teatro inglês moderno, entra em contato com o meio teatral paulista, e seu interesse pelos nossos problemas o leva a publicar uma "carta aberta", cheia de observações agudas.

Eugênio Kusnet dirige um curso de interpretação e Thilde Franceschi dá aulas de expressão corporal. Às segundas, o Studio, formado pelos alunos que concluíram o curso, apresenta *Repouso no telhado*, de Kataiev. Há, também, uma parte formada pelos universitários. É o Teatro Universitário, dirigido por Fauzi Arap e Plínio Marcos. O grupo, composto de alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, apresenta no Festival Regional de Campinas a criação coletiva *O balanço*, encenada por Fauzi Arap, e, no Teatro de Arena, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, montada pelo autor. Na mesma sala, o Teatro da União Estadual de Estudantes oferece *Revolução na América do Sul*, de Boal, sob a direção de Eugênio Kusnet.

O Grupo Decisão lança, em 1963, *Sorocaba senhor*, baseado em Lope de Vega:

> [...] (se não é bom, talvez seja daquele "ruim diferente" que Manuel Bandeira atribuía aos primeiros versos de Mário de Andrade) e que sempre deixa uma porta aberta para o futuro. Diante de tanto teatro comercial, de tanta repetição, de tanta acomodação perante o público, o espetáculo de estréia do grupo tem o desprendimento e a elegância moral de um gesto juvenil de desafio. (28/3/1963)

Sua nova montagem é *Terror e miséria do III Reich*, que tem o concurso de Glauce Rocha. O TAIB mostra uma grande peça: *O Dibuk*, de Anski, sob a direção de Graça Melo, que não aproveita todo o poder mágico da história. Ao tentar o caminho de uma companhia própria, no Teatro Natal, Graça Melo encena *A cegonha se diverte*, de Roussin, e afirma: "Reorganizando minha antiga companhia de comédia, esqueço até minhas atividades de autor teatral, para voltar a ser uma figura típica do teatro brasileiro: a do ator-empresário". O Rio manda alguns espetáculos: *Oito mulheres*, de Robert Thomas, sob a direção de Luís de Lima, com um elenco de primeiras figuras (Dulcina, Maria Fernanda, Margarida Rey, Iracema de Alencar, Jurema Magalhães, Alzira Cunha, Suely Franco e Sônia Morais); *Família pouco família*, pelo grupo de Aurimar Rocha; e a bem-feita encenação de *My fair lady*, que reproduzia o original norte-americano, tendo nos principais papéis Bibi Ferreira, Paulo Autran e Jaime Costa.

NOVOS TEATROS

Mais quatro salas se abrem em São Paulo: o Teatro Aliança Francesa, o Esplanada, o Líder e o teatro da Hebraica. O Aliança, na rua General Jardim, 182, dispõe de 300 lugares, 56 *strapontins* e uma mesa de luz, que permite o manejo de todos os refletores em séries de cores. A boca de cena é de 9,50 m x 9,40 m, com 4,50 m de altura e 8,70 m de largura. Jean-Luc Descaves é o diretor artístico da sala, que se inaugura com um *show*, em que tomam parte Ruth de Souza, Nathalia Timberg (que interpretou em francês *Le fantôme de Marseille*, de Cocteau), Jô Soares (uma sátira de sua autoria, *A menina e o monstro*), Sérgio Cardoso e Tônia Carrero. O Esplanada situava-se na praça Júlio Mesquita e foi aberto com *O bem amado*, de Neil Simon, em tradução de Carlos Lacerda e no desempenho de Iris Bruzzi e Gláucio Gill. Carlos Lacerda assim se exprime sobre o desempenho: "Na concepção de Leo Jusi, os personagens tornaram-se todos molierescos, e a comédia urbana se converte em farsa. Tanto melhor. Pois o perigo desta comédia é que a tomem a sério. Ela não comporta interpretações inteligentíssimas, senão as dos próprios intérpretes". Na rua Conselheiro Nébias, começa a funcionar o Teatro Líder, com sessões contínuas, das 12 às 24 horas. No programa, *Assim é Paris* e *Bom mesmo é strip-tease* (Celeste Aída e Salúquia Rentini estão no elenco). A 28 de dezembro inaugura-se o teatro da Hebraica, à alameda Gabriel Monteiro da Silva, 2731, contando com 504 poltronas. O projeto é de Jorge Wilheim.

O Grupo Decisão comparece, em 1964, com três espetáculos interessantes. O primeiro deles e certamente o mais complexo é *O inoportuno* (*The Caretaker*), de Harold Pinter, sob a direção de Antônio Abujamra. Seguiu-se *Saravá*, de Sérgio Jockyman, sob a direção de Nelson Xavier – "uma comédia de costumes brasileiros, na mesma linha dos trabalhos do autor, que é poeta e jornalista". O Decisão ocupa o TBC, ainda, com um sucesso carioca: *O patinho torto*, de Coelho Neto, que comemorava o centenário do autor.

Em dezembro de 1964, Ruth Escobar abre o seu teatro, situado à rua dos Ingleses, 209. Com o correr dos anos, o conjunto conserva o nome de Ruth Escobar, abrigando, atualmente, três salas: Sala Gil Vicente, Sala Dina Sfat e Sala Myrian Muniz. A primeira sala aberta foi a Gil Vicente, com *A ópera de* *três vinténs*, de Brecht–Weill, sob a direção de José Renato, com cenários de Flávio Império e um elenco em que figuravam Oswaldo Loureiro e Leny Eversong. Apesar dos senões em vários setores, o espetáculo, no conjunto, atingiu fortemente a platéia. Ruth Escobar organizou uma atividade paralela à do seu teatro fixo: o Teatro Nacional Popular, que, utilizando um papa-filas adaptado, com palco de 8 m x 5 m e 4 m de altura, leva por numerosos bairros *A pena e a lei*, obra-prima de Ariano Suassuna, dirigida por Antônio Abujamra. Um bagageiro carregava os materiais necessários, inclusive cadeiras de lona para uso de mil espectadores.

O empresário Oscar Ornstein traz do Rio, para o Bela Vista, a produção carioca de *Boeing-boeing*, de Camoletti, com atores paulistas. O diretor Carlos Kroeber limita-se a afirmar que a montagem "tem por objetivo proporcionar um agradável entretenimento ao público". Nesse mesmo ano de 1964, Ornstein enviou a Nova York dois diretores, antes de encenarem as traduções brasileiras: Maurice Vaneau, para ver *Any Wednesday* (*Qualquer quarta-feira*), e Ziembinski, para assistir a *Barefoot in the Park* (*Descalços no parque*) – "não para reproduzirem as montagens norte-americanas, mas para estudarem os motivos de seu êxito". Dulcina está mais uma vez entre nós, no Teatro Esplanada, num programa de excursão pelo país, com *Você pode ser um assassino*, de Alfonso Paso. No primeiro semestre de 1964, o Aliança Francesa começa a funcionar de maneira mais profissional: *O ovo*, de Felicien Marceau, antigo êxito do grupo amador francês, é levado em português, com Armando Bogus no principal papel. O conjunto Malungo procura trazer para o público as manifestações afro-brasileiras, representando ora no João Sebastião Bar, ora no Instituto dos Arquitetos, para depois fixar-se no Arena. Visita São Paulo pela segunda vez, nesse ano, o Teatro de Amadores de Pernambuco, dirigido por Waldemar de Oliveira, com *Um sábado em trinta*, peça de costumes de Luiz Marinho. Zeloni vai para o Cacilda Becker, com *Procuro viúvas*, farsa napolitana convertida em chanchada nacional. Glória Menezes e Tarcísio Meira também ocupam o Cacilda Becker, com *Amor a oito mãos*, uma das peças mais bem trabalhadas de Pedro Bloch.

A Empresa Llorente, Massaini & Cia. Ltda. vem para o teatro com *Círculo de champagne*, de Abílio Pereira de Almeida. Fazendo blague com os "laboratórios" de interpretação, então no auge da moda, Abílio declara

> [...] que se mostra entusiasmado com a nova técnica. Tanto assim que está pensando em adotá-la, para completar a sua direção. O problema está em

> que se tratando de *Círculo de champagne*, peça de luxo e riqueza, em que seus personagens vivem à base de champagne, caviar e fruta, a escolha das figuras da ginástica de despersonalização do intérprete terá um sentido diametralmente oposto à seleção feita por Antunes Filho, para *Vereda da salvação*. Assim, a figura do lobo criado por aquele diretor será substituída por um *poodle-caniche*, animal de preferência indiscutível dos personagens de sua peça.

Tem apresentação meteórica, no TAIB, *Tocata em fuga de um rei menor*, de Teófilo Vasconcelos, que era um bom ator, ao lado de Silveira Sampaio. Seu propósito, nesse texto de oportunismo, é o de oferecer "um corte transversal de Brasília, em março de 1964. A ação se passa no Palácio da Colina, e procura mostrar o drama de um povo doutrinado por uma minoria atuante, que, felizmente, se desintegra após duas horas de gargalhadas".

Flávio Rangel dirige, no Municipal, *A história do soldado*, com música de Stravinski e coreografia de Aída Slon, reunindo um bom elenco: Paulo Autran, Eva Wilma, Luís Linhares, Gianfrancesco Guarnieri, Jairo Arco e Flexa e Carlos Kroeber. Não houve, porém, uma perfeita integração da música e dos movimentos dos intérpretes. Outras manifestações da temporada: *Balanço de Orfeu*, por Antônio Carlos Foz; Ricardo Bandeira e Flávia Pascale em *Brasil de abril a abril*, comédia em que são fixadas personalidades políticas, em mímica; os Jograis, agora com Inezita Barroso; Teatro Nipo-Brasileiro; e Lindolf Bell e seus recitais de poesia. Nesse ano, o diretor teatral Norman Marshall, apontado como um dos grandes conhecedores de Shakespeare e que veio ao Brasil a convite do Itamarati, declara: "O movimento artístico brasileiro tem sido uma grande, grata e agradável surpresa" (29/10/1964). Walter George Dürst ganha o concurso de dramaturgia do SNT com a peça *Dez para as sete*.

NOVAS INICIATIVAS

Mil novecentos e sessenta e cinco é um ano cheio de iniciativas, além das desenvolvidas pelos elencos tradicionais: Cleyde Yáconis e Francisco Cuoco interpretam, sob a direção de Walmor Chagas, *O reco-reco*, texto inexpressivo de Charles Dyer, mas muito bem interpretado. Jô Soares dirige para o Teatro Ruth Escobar primeiro *Soraia, posto 2*, melodrama de Pedro Bloch, e depois a estimulante peça *O casamento do sr. Mississippi*, de Dürrenmatt, num espetáculo cheio de invenções, baseado no cenário de Wladimir Pereira Cardoso. No Aliança, Jean-Luc Descaves apresenta o inteligente *O caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt. Prova de vitalidade é o aparecimento de novos grupos: Elizabeth e Sebastião Ribeiro unem-se a Joe Kantor, para empresarem *A grande chantagem*, de Clifford Odets, e o Teatro da Esquina inaugura-se com *A megera domada*, de Shakespeare, que será um dos maiores sucessos do ano. Sobre seu trabalho, de ótima qualidade, depõe o diretor Antunes Filho:

> A montagem procurou ressaltar os novos valores fixados por Shakespeare, transpondo-os para uma linguagem moderna, em consonância com a sensibilidade do nosso público. [...] Aconselho aos puristas, aos tradicionalistas, a assistirem o espetáculo com um espírito diferente, pois a encenação pretende colocar Shakespeare em contato direto com o público, para que este o sinta como algo moderno, longe da idéia de representações clássicas. *A megera domada* é um espetáculo direto, lúdico e, principalmente, um convite à vida que Shakespeare tanto amava. (22/9/1965)

Os universitários, talvez porque cerceados na manifestação de seu pensamento, recorrem à linguagem do teatro. Em 1965, aparece o Teatro da Universidade Católica de São Paulo, que encena *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque de Holanda e sob a direção de Silnei Siqueira. O "auto de Natal pernambucano" tem, nessa montagem, o seu melhor rendimento cênico, inexistente nas tentativas anteriores. Eram objetivos do grupo:

> [...] difundir o conhecimento do fenômeno cultural do teatro nos meios universitários; realizar estudos e debates sobre assuntos ligados ao teatro; dar um início de formação ao universitário, nos diversos ramos da arte cênica; e levar o espetáculo às camadas sociais cujas disponibilidades econômicas não facultem o acesso às montagens profissionais.

A sede do Tuca, na rua Monte Alegre, 1.024, tem capacidade para 1,2 *mil* espectadores. E o curso de História do Espetáculo, ali ministrado por Alberto D'Aversa, dispõe de 370 alunos, entre os quais 150 estudantes. Levado ao Festival de Nancy, na França, em 1966, *Morte e vida severina* recebe o Grande Prêmio para "tema livre", tendo Jean-Louis Barrault convidado o grupo para participar do Festival Internacional de Teatro, no Teatro das Nações de Paris.

Liberdade, liberdade é um grande sucesso no TMDC, em 1965. O *show* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, dirigido pelo primeiro, embora tratasse sem profundidade o tema proposto, tinha a virtude de despertar a platéia para uma questão fundamental, que as restrições então impostas levavam a valorizar ainda mais. No desempenho de Paulo Autran e Tereza Rachel, o apelo à liberdade ganhava extraordinário vigor. Espetáculo de circunstância, a circunstância brasileira o justificava e enaltecia. Outras realizações da temporada: Ruth de Souza no desempenho de *Estêvão sem sobrenome*, original de Jurandyr Pereira, e *Ritual das águas de Oxalá* e *Candomblé da Bahia*, montagens do Grupo Folclórico Malungo às sextas-feiras, à meia-noite, no Arena, com textos, direção e coreografia de Wilson Moura e Maria Luíza. Foi no dia 1º de dezembro de 1965 que Procópio Ferreira recebeu, com justiça, na Câmara, pelos numerosos serviços prestados ao nosso teatro, o título de Cidadão Paulistano. Nesse ano, teve grande êxito, em Lisboa, pelo elenco do Teatro Nacional D. Maria II, sob a direção de Henriette Morineau, *A escada*, de Jorge Andrade.

MANIFESTO DE AUTORES

Em 1966 registra-se a tentativa de fundação de um novo seminário, destinado a debater com diretores, empresários e autores os problemas do teatro nacional. Instalado no Arena, participaram das primeiras reuniões Augusto Boal, Antunes Filho, Walter Negrão, Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini, Carlos Murtinho e Walter Avancini. No entanto, o seminário não satisfaz aos autores. É o seguinte o teor do manifesto que oito dramaturgos lançam, protestando contra a falta de prestígio da dramaturgia brasileira junto às empresas:

> Nós, dramaturgos brasileiros, residentes em São Paulo, todos com serviços prestados ao teatro nacional, denunciamos as tendências, cada vez mais ostensivas, de certos empresários e pseudoempresários, que valorizam sistematicamente, em suas atividades profissionais, o autor alienígena em detrimento do escritor brasileiro, transgredindo inclusive, e usando para isso vários artifícios, o dispositivo da Lei 1.565, de 3/2/52, regulamentada pelo Decreto 50.631, de 19/5/61, que estabelece a obrigatoriedade de representação pelas companhias teatrais de peças nacionais. Vimos protestar junto ao público contra essa perniciosa atitude.

Firmam o documento Osman Lins, Renata Pallottini, Roberto Freire, Walter George Dürst, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Lauro César Muniz e Abílio Pereira de Almeida (Jorge Andrade telefonaria dias depois de Barretos, para hipotecar solidariedade aos colegas).

Os espetáculos especialmente felizes da temporada de 1966 são *Oh! que delícia de guerra*, de Joan Littlewood, e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar. Quanto ao primeiro, a preocupação de seu encenador Ademar Guerra foi a de "realizar um espetáculo o mais direto possível, baseado no cabaré literário, no circo e na revista, para atingir, assim, com a mistura de tantos elementos, uma forma de teatro popular brasileiro" (4/10/1966). Já nessa montagem ele utiliza vários colaboradores que estarão sempre a seu lado, nas futuras produções, como o compositor Cláudio Petraglia, que cuidou da parte vocal, e a bailarina e coreógrafa Márika Gidali, responsável pela dança. Os cenários são de Campelo Neto, e figuram no elenco Armando Bogus, Irina Grecco, Paulo Goulart, Carminha Brandão, Stênio Garcia, Cacilda Lanuza e Jackson de Souza.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come é uma montagem do grupo Opinião, do Rio, e se baseia num argumento de Armando Costa, Denoy de Oliveira, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão. Jaime Costa, Manuel Pêra, Cleyde Yáconis, Agildo Ribeiro, Oduvaldo Viana Filho e Maria Lúcia Dahl encarregam-se dos principais papéis, levando a platéia a se manter num riso permanente, pela graça das situações e pela verve da sátira. Referindo-se à montagem "leve e em tom de brincadeira" que imprimiu ao espetáculo, declara o encenador Gianni Ratto, em entrevista a *O Estado*: "Fiz uma sadia comédia brasileira. Há um grande à-vontade no desempenho. Procurei exprimir a vitalidade das ruas".

Com o grito "Viva Rafael Alberti! Abaixo García Lorca!", o diretor Antônio Abujamra procura valorizar a montagem de *As fúrias*, de autoria do primeiro, no Teatro Ruth Escobar. "O fantástico" – declara ele – "poderia ser um campo para o beco sem saída em que nos encontramos". Mas tanto o texto como a encenação parecem gratuitos, não se comunicando à platéia. Ruth Escobar sai do hermetismo de Alberti para o *vaudeville* de Labiche, confiando a Jô Soares a direção e o desempenho de *Os trinta milhões do americano*, uma brincadeira cheia de *gags* espirituosas. No TBC, a Sociedade Paulista de Comédia reúne um elenco de primeiros nomes para interpretar *A infidelidade ao alcance de todos*, de Lauro César Muniz: Procópio Ferreira, Rodolfo Mayer, Glória Menezes, Rosamaria Murtinho, Altair Lima, Francisco Cuoco. O esquematismo do texto e certas gratuidades da direção de Walter Avancini não comprometem o contato do espetáculo com o público. Um novo Grupo Teatral do Negro faz, sem êxito, *Blues para Mr. Charlie*, de James Baldwin, sob a direção de Carlos Murtinho, desperdiçando uma boa oportunidade. Carlos Murtinho é também o responsável pela comemoração do centenário de nascimento de Eric Satie, dirigindo para o Teatro de Pesquisa um "teatro-concerto" que procura ressaltar os valores da inovação na obra do compositor, que anuncia o impressionismo, o surrealismo e antecipa também alguns processos do teatro do absurdo. No programa estão o pianista Gilberto Tinetti, a soprano Regina de Boer, o organista Samuel Kerr e os atores Maulde Coutau e Carlos Murtinho. O Aliança Francesa ressuscita o *boulevard*, com *O sistema Fabrizzi*, de Albert Husson, que Vaneau dirige, valorizando os desempenhos de Leonardo Vilar e Débora Duarte.

Cinco novas salas incorporam-se à cidade, em 1966: o Auditório Itália, o Teatro Municipal de Santo André (na Grande São Paulo), o Teatro Gazeta, o Ponto de Encontro e o Teatro das Nações. O Itália, na avenida São Luís, 50, subsolo, dispõe de 320 lugares, um palco razoável de 12 m de abertura, 8 m de fundo e 4,50 m de altura. Deveu-se a construção ao Circolo Italiano e ao Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, cabendo a primeira direção da sala a Edoardo Bizzarri, ao jornalista Franco Cenni e ao cenógrafo Aldo Calvo. A inauguração não se dá com teatro mas com músicas folclóricas e renascentistas, a cargo de Inezita Barroso, do Coral do ICIB, de Luigi Casale e Fritz Jank. O Municipal de Santo André, em forma tronco-cônica, tem capacidade para quinhentos espectadores, dispostos em auditório hexagonal, irregular. São moderníssimas as instalações elétricas e muito confortáveis os serviços para os artistas. O Teatro Gazeta situa-se no terceiro pavimento do prédio da avenida Paulista, 900. Mal projetado para teatro, perde muitas das melhores localidades numa rampa de acesso. Inaugurado com *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, pelo Teatro do Onze, depois teve apresentações esporádicas, ligadas ao curso que alugou o imóvel. O Ponto de Encontro, aberto com *Autobiografia precoce*, de Evtuchenko, no desempenho de Ricardo Bandeira, não passou de uma vida efêmera. Por último, o Teatro das Nações, situado à avenida São João, e dispondo de 748 lugares. No final do ano, o Saloon, à rua Augusta, é arrendado por Emílio Fontana e Wolney de Assis, para um curto aproveitamento.

O Sesi instala-se no TAIB e obtém um dos seus maiores sucessos com *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Viana, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz. Além de Bertha Zemel, Sônia Oiticica, Marina Freire e Geraldo del Rey, participa do elenco o admirável Manuel Durães, em sua última aparição em cena. Bráulio Pedroso estréia como autor teatral com *O fardão*, no TCB, e Ruth Escobar monta *Júlio César*, de Shakespeare, numa tradução de Carlos Lacerda, figurando no elenco Jardel Filho, Juca de Oliveira, Sadi Cabral, Raul Cortez, Aracy Balabanian e Glória Menezes, sob a direção de Antunes Filho.

O SUCESSO DOS UNIVERSITÁRIOS

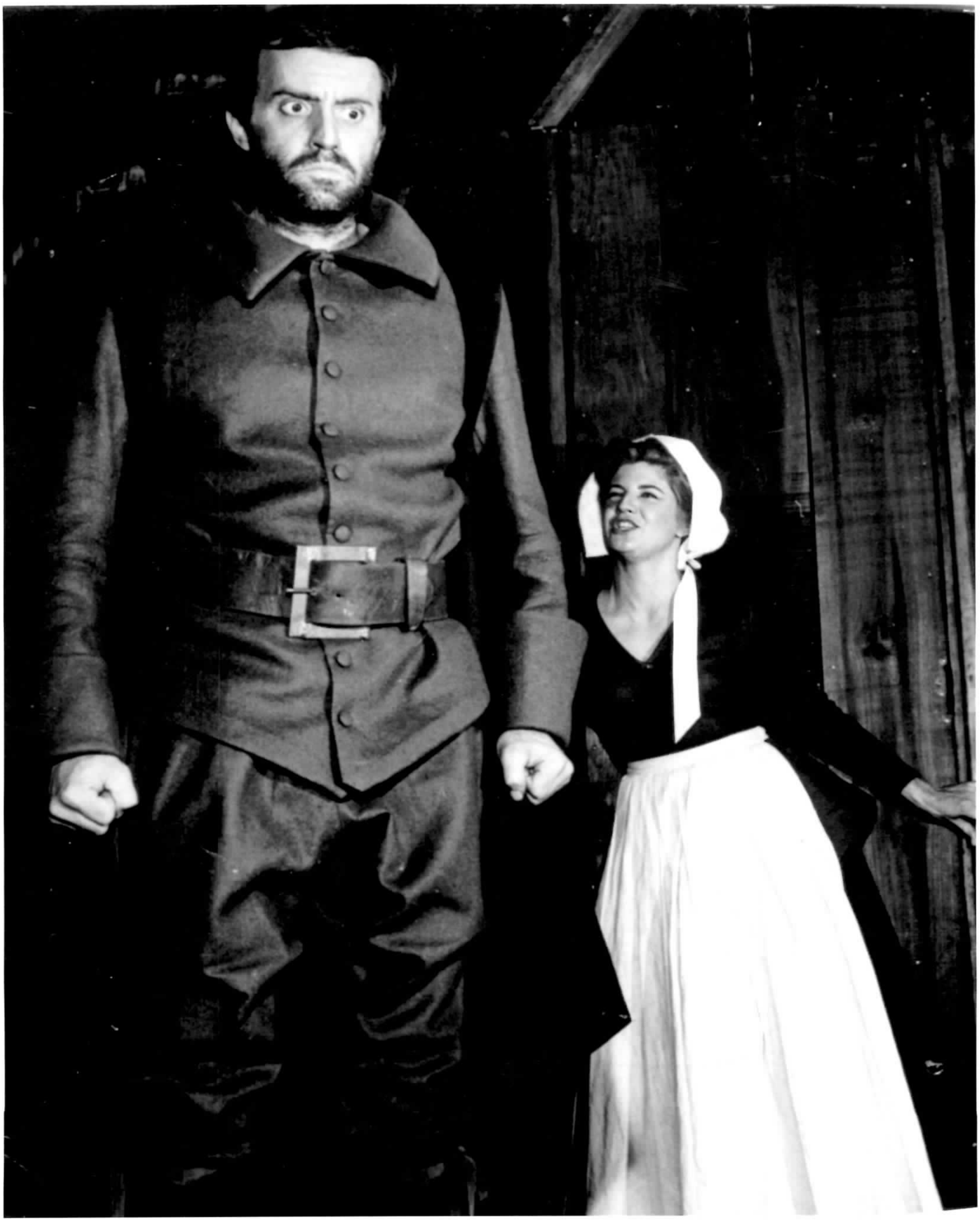
Mil novecentos e sessenta e seis, que deu ao Tuca a vitória em Nancy, foi um ano de muito movimento para o teatro universitário, prestigiado pela Comissão Estadual de Teatro. O Teco, formado por alunos do Colégio Santo Agostinho, apresenta *O homem – laboratório para um espetáculo*, sob a direção de Odavlas Petti. O Tese (Teatro da Faculdade Sedes Sapientiae) leva *As troianas*, de Eurípides; o Tema (Teatro Mackenzie) realiza *A capital federal*, de Artur Azevedo, com 38 alunos em cena, uma orquestra de dez elementos, doze cenários e sessenta figurinos. Organiza-se também um congresso para debater os problemas do teatro universitário, comparecendo figuras expressivas do Rio e de São Paulo. Não se pode omitir que houve um esboço de luta entre os profissionais e os universitários. Estes publicam um manifesto, apoiando a posição da CET e atacando os empresários, "cuja finalidade é comercializar a cultura teatral". Os empresários se defendem e desejam a manutenção das verbas que lhes eram anteriormente destinadas, o que representaria um ato de elementar justiça. Na realidade, Nagib Elchmer, que ascendeu à presidência da CET com o apoio dos empresários, para romper a hegemonia dos críticos, até então mantida, deixou praticamente de lado as companhias profissionais e deu maior apoio aos grupos universitários. Ninguém era contrário a esse florescimento por todos os títulos útil dos teatros estudantis, desde que ele não se fizesse em prejuízo do teatro profissional. Essa política discutível só foi afastada quando Cacilda Becker assumiu a presidência da CET.

O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS

O acontecimento mais importante de 1966 quase passou despercebido, de início: trata-se da estréia de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, no Ponto de Encontro (Galeria Metrópole), transferindo-se logo para

△ *As feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller. Direção: Antunes Filho. Pequeno Teatro de Comédia, 1960. Na foto: Mauro Mendonça e Glória Menezes. Acervo: Iconographia

Pic-nic, de William Inge. Direção: Antunes Filho. Pequeno Teatro de Comédia, 1959. Na foto: primeira fila, Nélson Duarte, Felipe Carone, Célia Biar; atrás, Cecília Carneiro, Júlia Salomão, Alzira Cunha, Ivy Fernandes, Léa Surian e Irina Greco. Acervo: Maria Thereza Vargas



▲ *As feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller. Direção: Antunes Filho. Pequeno Teatro de Comédia, 1960. Na foto: Mauro Mendonça e Glória Menezes. Acervo: Iconographia

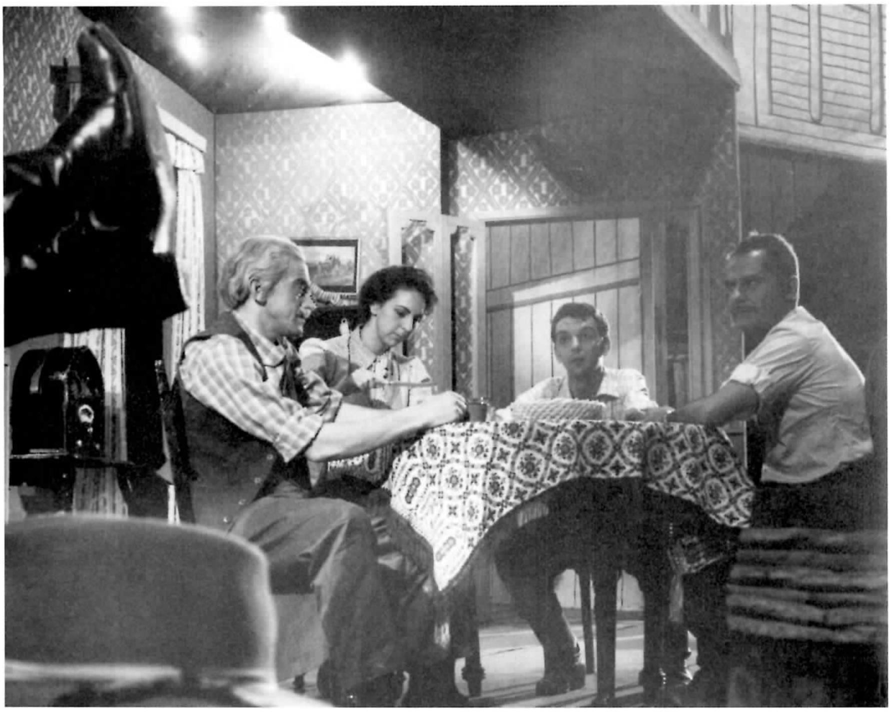
▲ *Pic-nic*, de William Inge. Direção: Antunes Filho. Pequeno Teatro de Comédia, 1959. Na foto: primeira fila, Nélson Duarte, Felipe Carone, Célia Biar; atrás, Cecília Carneiro, Júlia Salomão, Alzira Cunha, Ivy Fernandes, Léa Surian e Irina Greco. Acervo: Maria Thereza Vargas

▲

Manhãs de sol, de Oduvaldo Viana. Direção: Osmar Rodrigues Cruz. Teatro Popular do Sesi, 1966. Na foto: Bertha Zemel, Sônia Oiticica e Geraldo del Rey. Acervo: Teatro Popular do Sesi

▶

O milagre de Annie Sullivan, de William Gibson. Direção: Osmar Rodrigues Cruz. Teatro Popular do Sesi, 1967. Na foto: Bertha Zemel, Reni de Oliveira e Nize Silva. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Bertha Zemel



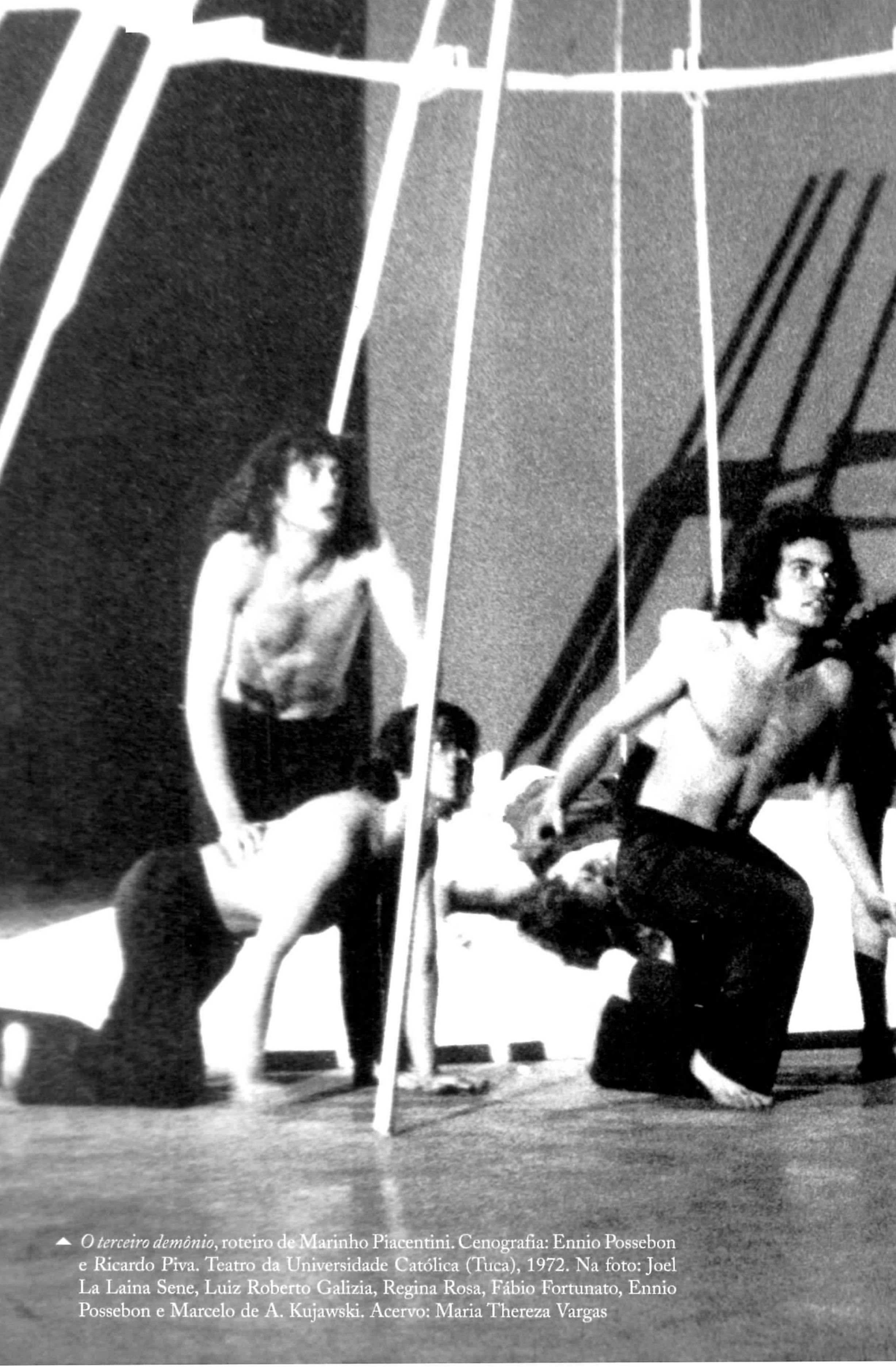
▲ *O fazedor de chuva*, de Richard Wash. Direção: Osmar Rodrigues Cruz. Teatro Popular do Sesi, 1960. Na foto: Francisco Giaccheri, Nize Silva, Francisco Curcio e Jorge Ferreira da Silva. Foto: Provenzano. Acervo: Osmar Rodrigues Cruz

Mãe coragem, de Bertolt Brecht. Direção: Alberto D'Aversa. Sociedade Artística Novo Teatro Ltda., 1960. Na foto, em primeiro plano: Lélia Abramo e José Egídio. Ao fundo: Alvim Barbosa, Bertha Zemel e Homero Kosac. Foto: Hejo. Acervo: Lélia Abramo

Intriga e amor, de Friedrich Schiller. Direção: Osmar Rodrigues Cruz. Teatro Popular do Sesi, 1969. Na foto: Adolfo Machado, Jacques Lagoa, Dora Castellar, Jairo Arco e Flexa, Rogério Márcico e Eugênia Waldmann. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Teatro Popular do Sesi

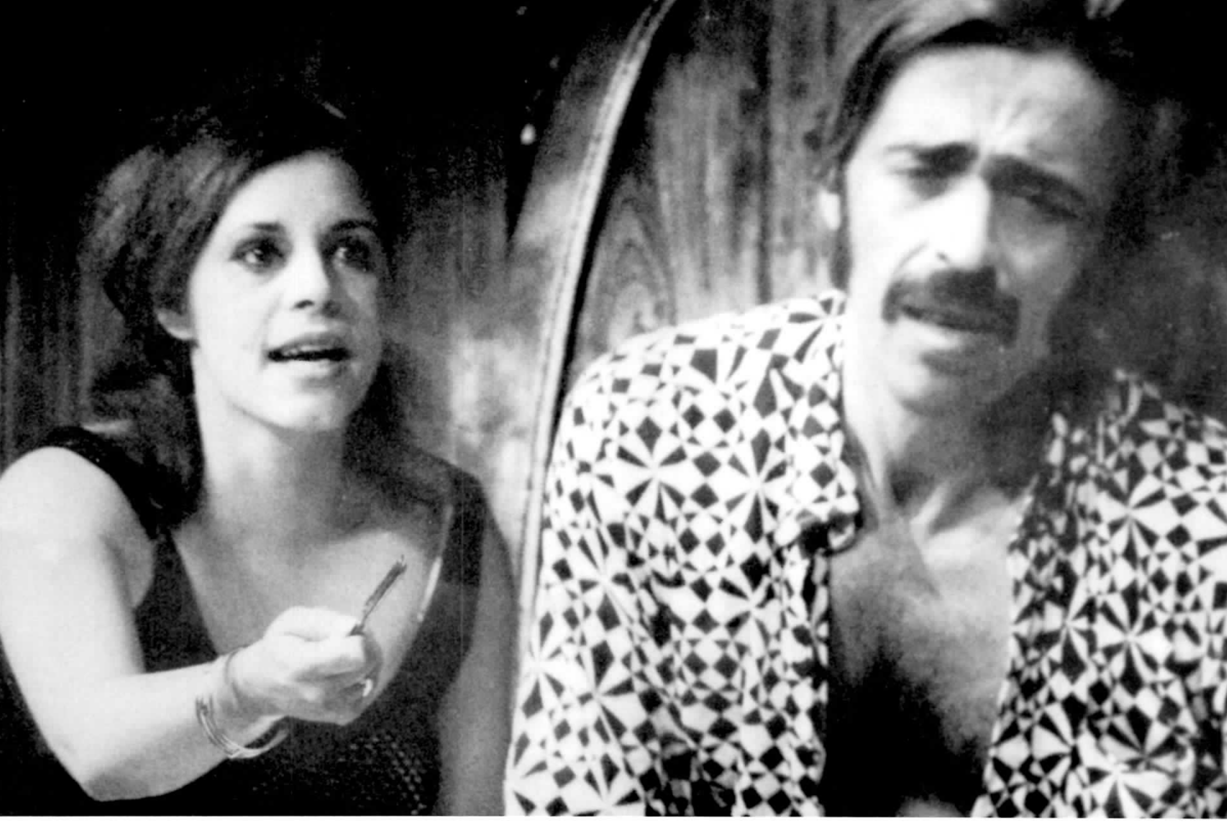
Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto. Teatro da Universidade Católica (Tuca), 1965. Direção: Silnei Siqueira. Cenografia e figurinos: José Armando Ferrara. Foto: Apolo. Acervo: Silnei Siqueira

Os fuzis de Dona Tereza, de Bertolt Brecht. Direção: Flávio Império. Teatro dos Universitários de São Paulo (Tusp), 1968. Na foto: Renata Souza Dantas, André Gouveia, Sérgio Mindlin, Bety Chachamovitz. Foto: Victor Knoll. Acervo: Sociedade Cultural Flávio Império



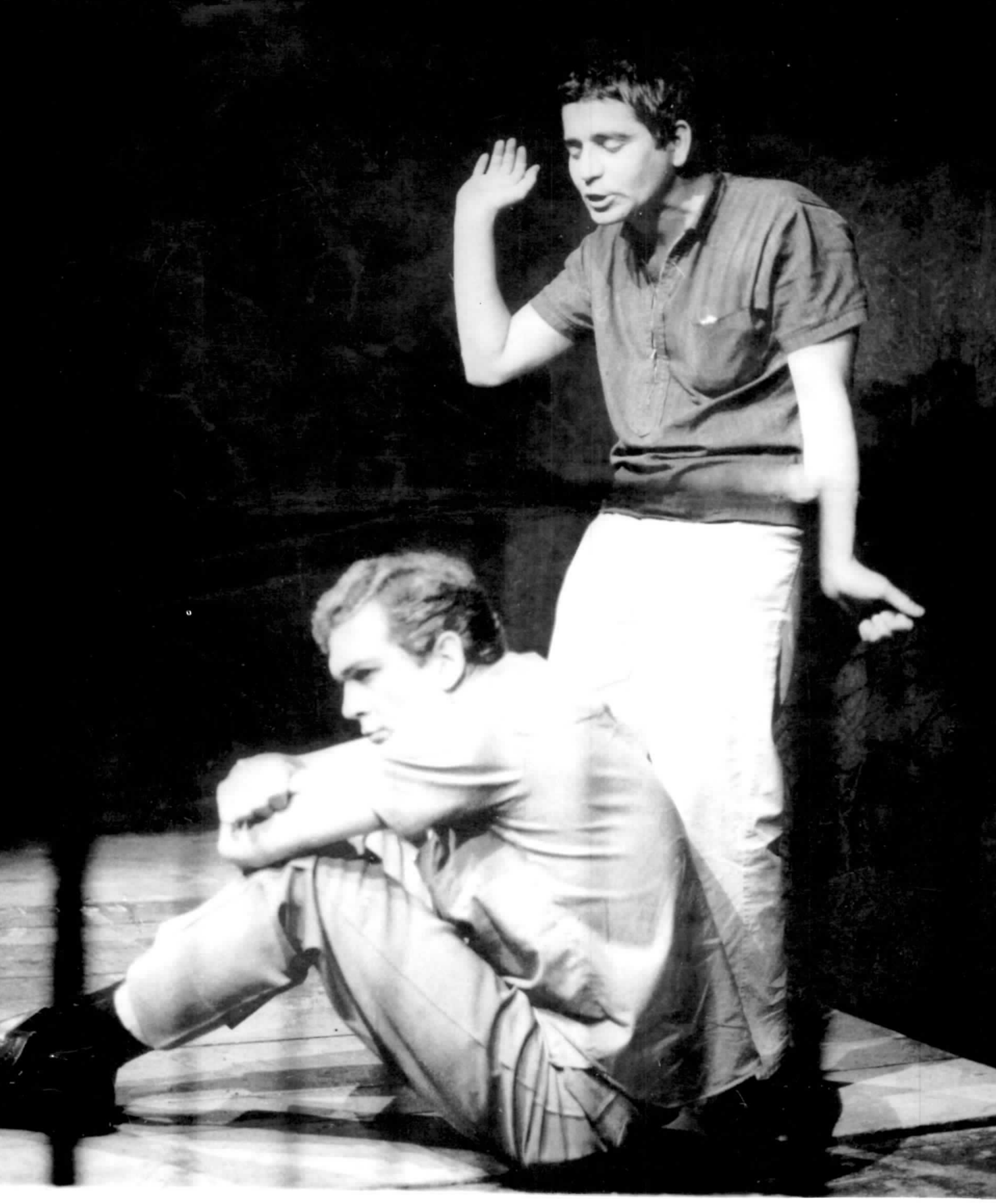
▲ *O terceiro demônio*, roteiro de Marinho Piacentini. Cenografia: Ennio Possebon e Ricardo Piva. Teatro da Universidade Católica (Tuca), 1972. Na foto: Joel La Laina Sene, Luiz Roberto Galizia, Regina Rosa, Fábio Fortunato, Ennio Possebon e Marcelo de A. Kujawski. Acervo: Maria Thereza Vargas

"Oh! que delícia de guerra", baseado numa idéia de Charles Chilton, realizado pelo Theatre Workshop e Joan Littlewood. Direção: Ademar Guerra. Produção: Cláudio Petraglia, 1966. Na foto: Maria Isabel de Lisandra, Fúlvio Stefanini e Jackson de Souza. Foto: Cecília Petraglia. Acervo: Iconographia



Navalha na carne, de Plínio Marcos. Direção: Jairo Arco e Flexa. Sociedade Cultural Teatro União, 1967. Na foto: Ruthinéa de Morais e Paulo Villaça. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas ▲

◀ *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht. Direção: Antônio Abujamra. Empresa Antônio Abujamra, 1963. Foto do elenco. Em primeiro plano: Emílio di Biasi, Clóvis Bueno, Renato Dobal, Juarez Magno, Regina Guimarães, Mário Roquette. Atrás, sentados: Cecília Morganteti, Glauce Rocha, Antônio Abujamra, Vivien Mahr, Antonio Ghigonetto. Em pé, ao fundo: Sérgio Mamberti, Sílvio O. Lima, Cecília Carneiro, Ricardo de Lucca, Ivonete Vieira, Argentino, Ademir Rocha, Edgard Gurgel Aranha, Homero Capozzi, Luiz Gonzaga Diogo, Ivo Carmona, Paulo Camargo, [...]. Foto: João Xavier. Acervo: Renato Dobal



▲ *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, baseado num conto de Morávia. Direção: Benjamin Cattan. Sociedade Cultural Teatro União, 1967. Na foto: Berilo Faccio e Plínio Marcos. Acervo: Iconographia o Teatro de Arena. Sob a direção de Benjamin Cattan, os dois únicos papéis são vividos pelo próprio Plínio e por Ademir Rocha. Plínio Marcos menciona ter-se inspirado num conto de Moravia, a que ele deu, sem dúvida, o melhor rendimento teatral, e a crueldade de seu texto tem algo que se aparenta a *Zoo Story*, de Edward Albee, só que sem a adoçante autopiedade da obra norte-americana. Plínio desponta com uma carga dramática incomum, um diálogo vivo e pertinente, uma força espontânea e agressiva da natureza que desloca de repente todos os valores da nossa dramaturgia. Houve quem, por causa do realismo de suas histórias, o devolvesse aos procedimentos superados da escola naturalista. Mas o realismo de Plínio é apenas o ponto de partida para uma indagação em profundidade da miséria humana, equacionada pelos sistemas sociais injustos. Sem meias palavras mas usando quando convém o palavrão, com uma violência que traz para o primeiro plano as reservas mais inconfessáveis do indivíduo, Plínio quebra as possíveis últimas convenções do nosso palco e instaura uma dramaturgia poderosa, que marcará toda a geração surgida depois dele.

Pode-se afirmar que 1967, além da montagem de *O rei da vela*, *Marat/Sade*, *Arena conta Tiradentes*, *O homem do princípio ao fim*, etc., é o ano de Plínio Marcos. Quatro textos seus são encenados: *Quando as máquinas param*, dirigida pelo próprio autor, no Teatro de Arte (anexo ao TBC) com Miriam Mehler; *Homens de papel*, encenada por Jairo Arco e Flexa e com cenários de Clóvis Bueno (ambos "revelações" da Associação de Críticos), tendo Maria della Costa num dos papéis, em seu teatro; e, além de nova montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, a estréia de *Navalha na carne*, dirigida por Jairo Arco e Flexa e com Ruthinéa de Morais, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha (substituído depois por Sérgio Mamberti). *Navalha na carne* tem problemas com a Censura, provocando a mobilização da classe teatral. Faz-se primeiro uma leitura à meia-noite, no Teatro de Arena, e depois outra no teatrinho particular de Cacilda Becker e Walmor Chagas, com a crítica e professores pedindo a liberação imediata do texto, que pôde finalmente ser visto por maiores de 21 anos, por interferência de Tônia Carrero. A violência, a crueza, o íntimo desnudamento da criatura humana, a verdade dolorosamente arrancada fazem de *Navalha na carne* um grande impacto e um sucesso contínuo.

Marat/Sade, de Peter Weiss, confirmou o nome de Ademar Guerra na primeira linha de nossos encenadores. Ele teve uma eficaz colaboração de Márika Gidali na coreografia, de Ubyrajara Giglioli nos cenários, de Ninette van Vuchelen nos figurinos e de Paulo Herculano na direção musical. Rubens

Corrêa (vindo especialmente do Rio), Armando Bogus e Irina Grecco foram alguns nomes de destaque no elenco. E multiplicaram-se as encenações da temporada: *Black-out*, de Frederick Knott, sob a direção de Antunes Filho e com Eva Wilma, Regina Duarte, Geraldo del Rey e Stênio Garcia; *Maria entre os leões*, de Aldo Benedetti, pelo TMDC; *Você conhece a Via Láctea?*, de Karl Wittlinger, dirigida por Fredi Kleemann e por ele interpretada, juntamente com Tarcísio Meira, já na ocasião cartaz de tevê; *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes, com textos de Shakespeare, Molière, Shaw, Brecht, Joyce, Rubem Braga, etc., em que Fernanda Montenegro tinha um desempenho prodigioso; *O festival de besteira que assola o país* (de Brecht a Stanislaw Ponte Preta), trazido pelo Mini-Teatro da Guanabara, e um *Édipo rei*, de Sófocles, dirigido por Flávio Rangel, com Paulo Autran e Cleyde Yáconis (substituída depois por Tereza Rachel) nos principais papéis.

Ano dos mais movimentados, 1967 viu ainda o Grupo Expansão, em *A traça*, de Antônio Mello Lima; o Teatro Livre, em *Boa tarde, excelência*, de Sérgio Jockyman; Líbero Ripoli Filho, numa versão extravagante de *A cantora careca*, de Ionesco; o Teatro das Nações, com *O santo inquérito*, de Dias Gomes, dirigido por Emílio Fontana, e o adeus de *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, de João Batista de Almeida, interpretado por Totó; o Teatro de Pesquisa, em *A Paixão e o Apocalipse*, de José Antônio de Almeida Prado, Gilberto Mendes e Carlos Murtinho; Teatrinho O Quintal (pequeno teatro da Aliança Francesa, na alameda Tietê, que não teve continuidade), apresentando *Les bonnes*, de Genet, sob a direção de Carlos Murtinho; a Cia. Riva Nimitz–Henrique César, em *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, visando mais as viagens ao interior; Cia. Senzala de Teatro, com *Entre quatro paredes*, de Sartre, e *Sinhá moça chorou*, de Ernâni Fornari; Ruth Escobar, em *O versátil Mr. Sloane*, de Joe Orton, e *O estranho casal*, de Neil Simon (o último apresentado no Galpão, construído no conjunto da rua dos Ingleses); Cia. Nydia Lícia, com *Uma certa cabana*, de Roussin, e *Esta noite falamos de medo*, de Nydia Lícia, espetáculo preparado especialmente para o interior; e o programa especial de lançamento do Teatro Papyros, de Maria José de Carvalho, em monólogos de *Hamlet*, *Macbeth* e *O mentiroso*, de Jean Cocteau.

O movimento nos colégios e universidades chegou à intensidade máxima, em 1967. Realizaram espetáculos o Grupo Experimental da Escola de Engenharia Mauá, o Grupo Metal da Escola de Engenharia Mackenzie, o Teatro da Gente (do Departamento de História da USP), o Grupo de Teatro da Faculdade de Direito de São Bernardo, o Teatro dos Universitários de São

Paulo, o Tese e o Tuca. O Tusp, além de promover cursos e seminários, monta *A exceção e a regra*, de Brecht, sob a direção de Paulo José, e colabora na leitura de *Os carecentes*, de Eudinyr Fraga, feita sob a responsabilidade de Augusto Boal, no Centro de Estudos Teatrais de Cacilda Becker. O Tuca encena *O & A*, roteiro de Roberto Freire, com música de Chico Buarque de Holanda, expressão corporal de Esther Stockler, figurinos de Hedy Toledo, cenário de Ferrara e direção de Silnei Siqueira. Espetáculo plasticamente muito bonito, embora se permitissem alguns primarismos indesculpáveis. O relatório da CET informa que atuaram em São Paulo, em 1967, 41 grupos de amadores, e que existem no interior do estado cerca de trezentos grupos, reunidos em torno de dezoito federações.

Há quarenta e três anos Procópio inaugurava em São Paulo a sua companhia de comédias, que durante várias décadas realizou temporadas anuais entre nós. Também em São Paulo ele comemorou cinqüenta anos de palco, em pleno Municipal, cercado pelos artistas que atuavam na cidade.

Marat/Sade, os Albees, Plínio Marcos, a encenação de *O rei da vela* ("manifesto para comunicar através do teatro e do antiteatro a chacriníssima realidade nacional") abalam as certezas dos anos 60. Estamos bem próximos de um "estado selvagem na criação dos atores, do cenário, da música". O ensaísta Anatol Rosenfeld se inquieta:

> Reconhecer a viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos freqüentemente justos da sua manifestação, não implica acreditar, desde logo, no seu valor geral e na eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. A violência pode certamente funcionar – e tem funcionado – no caso de peças e encenações excelentes ou ao menos interessantes. [...] Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional. (*Anuário da CET*, 1967)

AS MONTAGENS DE RUTH ESCOBAR

Marcou especialmente a temporada de 1968 a montagem, no Teatro 13 de Maio, de *Cemitério de automóveis*, de Arrabal. O jovem diretor argentino Víctor García, que havia realizado o espetáculo em Paris, encontrou um espaço mais sugestivo para a encenação paulista. O texto era uma fusão de quatro peças do dramaturgo espanhol: *Cemitério de automóveis* (que permaneceu no título), *Oração*, *Os dois carrascos* e *Primeira comunhão*. A vertigem onírica de Arrabal transfigurou-se na visão poética e alucinada de Víctor García, que parecia a primeira e efetiva revelação do espírito de Antonin Artaud no teatro brasileiro. Com esse espetáculo, que sucedeu duas experiências frustradas (*Este ovo é um galo*, de Lauro César Muniz, e *Lisístrata*, de Aristófanes), Ruth Escobar tornou-se a empresária brasileira mais ousada. Na temporada seguinte, ela teve um grande malogro com *Os monstros*, criação coletiva inconsistente, baseada num texto de Denoy de Oliveira, que Jérôme Savary, o animador do Grand Magic Circus (de sucesso na Europa), não conseguiu salvar. Em contrapartida, *O balcão*, de Genet, estreado no findar de 1969, sob a direção de Víctor García, foi talvez, pelo choque provocado, o maior acontecimento do nosso teatro, até aquela data. A imensa estrutura metálica afunilada, construída por Wladimir Pereira Cardoso, tornou-se o cenário ideal para o público acompanhar, como *voyeur*, os episódios daquele estranho bordel em que os prosaicos freqüentadores se realizavam como bispo, juiz, general ou chefe de polícia. Muita gente achou que o esplendor da máquina sufocava o diálogo de Genet. Em verdade, mesmo para aqueles que não acompanhavam as palavras, as poderosas imagens criavam um universo equivalente ao do texto.

Ruth Escobar fez outra grande produção, em 1972, com *A viagem*, que Carlos Queiroz Teles adaptou de *Os lusíadas*, de Camões. O espetáculo mobilizou numerosos setores da criação, a partir do admirável espaço cênico de Hélio Eichbauer, que aproveitava até as escadas e o porão do Teatro Ruth Escobar. Com a direção de Celso Nunes, coreografia de Marilena Ansaldi e música de Paulo Herculano, *A viagem* se prejudicou pelo desempenho, sobretudo na parte vocal. Na mesma temporada, Ruth Escobar produziu *Missa leiga*, de Chico de Assis, que fez enorme sucesso, na direção de Ademar Guerra, sobretudo talvez por causa da polêmica levantada em torno dos aspectos religiosos. *Missa leiga* obteve sucesso também em Portugal, onde, na ocasião, foram mencionadas as suas características conservadoras. Em 1974, Ruth Escobar organizou o I Festival Internacional de Teatro de São Paulo, com a presença de *Yerma*, de García Lorca, pela Companhia Espanhola de Nuria Espert, dirigida por Víctor García; *Para onde?* e *A ceia*, na montagem do grupo português A Comuna; e *The Life and Times of Dave Clark*, do norte-americano Robert Wilson, talvez a mais impressionante experiência de teatro já mostrada em São Paulo. Não se concluiu o trabalho do diretor romeno Andrei Serban com *As troianas*, de Eurípides. E a vinda do encenador e teórico polonês Jerzy Grotówski limitou-se a uma visita, não tendo havido oportunidade para a realização de uma temporada de seu Teatro-Laboratório de Wroclaw. Num empreendimento arrojadíssimo, Ruth Escobar preparou os *Autos sacramentais*, de Calderón de la Barca, sob a direção de Víctor García, para um circuito de festivais, a começar pelo de Shiraz, no Irã. A complicada maquinaria do cenário não funcionou e o espetáculo só pôde ser levado, na estréia, com os macacões de ensaio. Depois, no Festival de Veneza, em Lisboa e em Londres, a montagem, com os atores nus durante toda a representação, se tornou um grande sucesso, que numerosos problemas impediram fosse conhecida do público brasileiro.

Voltando a 1968, a mais interessante peça brasileira foi *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, que diluía a agressividade de Plínio Marcos em fantasia poética e absurda, valorizada no desempenho de Norma Bengell para o Teatro Livre Carioca, sob a direção de Emílio di Biasi (outra peça de Bivar, *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, levada no TMDC, não repetiu as qualidades de *Cordélia Brasil*). A temporada contou ainda com *A moreninha*, de Macedo, adaptada por Miroel Silveira; *O cinto acusador*, de Martins Pena, dirigida por Benedito Corsi; *O clube da fossa*, de Abílio Pereira de Almeida, dirigida por Fredi Kleemann; e *Marta Saré*, em que Gianfrancesco Guarnieri não conseguiu fazer o romanceiro de uma nordestina que se prostitui na cidade grande (Fernanda Montenegro procurou defender-se o mais possível no desempenho). Com o espetáculo, Maurício Segall e Fernando Torres prosseguiram a programação do recém-inaugurado Teatro São Pedro. A nova empresa, com suas realizações subseqüentes (notadamente as do Studio São Pedro, aberto em 11 de setembro de 1970), terá desempenho bastante significativo na vida teatral paulistana, nos anos 70.

Três outros espetáculos foram muito bem-sucedidos em 1968: *A cozinha*, de Arnold Wesker, sob a direção de Antunes Filho e com Juca de Oliveira como protagonista, revelando a São Paulo a carioca Irene Ravache; *A volta ao lar*, de Harold Pinter, sob a direção de Fernando Torres e com um magnífico desempenho de Fernanda Montenegro, que interpretou também, com brilho, *A mulher de todos nós* (*A parisiense*), de Henri Becque; e *O burguês fidalgo*, de Molière, dirigido por Ademar Guerra e interpretado por Paulo Autran, no seu saudável programa de percorrer as capitais brasileiras.

Assinalou-se ainda, nessa temporada, uma vigorosa *Eletra*, de Sófocles, pelo grupo Rotunda, sob a direção de Theresa Aguiar; *Agamenon*, de Ésquilo, sob a direção de Maria José de Carvalho, dando uma bela oportunidade a Lélia Abramo, além do acerto da parte vocal; e, num campo mais comercial, Henriette

Morineau, em *Quarenta quilates*, de Barillet e Grédy, e *Dois na gangorra*, de William Gibson, uma produção de Joe Kantor, interpretada por Lilian Lemmertz e Juca de Oliveira. Em 1968, iniciou suas atividades o Teatro da Cidade, de Santo André: o espetáculo inaugural foi *George Dandin*, de Molière, sob a direção de Heleny Guariba e com cenário de Flávio Império, figurando no elenco atores que já atuavam naquele município e depois concluíram o curso da Escola de Arte Dramática.

Flávio Império, um dos maiores cenógrafos brasileiros, ligado a tantas realizações fundamentais do nosso teatro moderno, contribuiu também, excelentemente, como diretor, ao montar em 1968 *Os fuzis de Dona Tereza* (*Os fuzis da Sra. Carrar*), de Brecht, com o elenco do Teatro dos Universitários de São Paulo. No espetáculo, uma tela recebe projeções e a música ajuda a provocar o estranhamento do conceito épico. Pode-se afirmar que, "com uma história simples e concludente, Brecht demonstra que a neutralidade é o caminho mais certo da derrota, e Flávio Império generaliza 'a lição' tirada da Guerra Civil espanhola, para aplicá-la a várias situações que reclamam um empenho" (*Jornal da Tarde*, 27/11/1968).

Entre os espetáculos especiais de 1968 citam-se: o do Teatro Popular Brasileiro, dirigido por Solano Trindade, comemorando o 80º aniversário da abolição da escravatura no Brasil; *García Lorca vivo*, no 32º aniversário da morte do poeta e dramaturgo; *Vive la France*, pelo Teatro Íntimo Edith Goerick; *O jardim árido*, de Enid Bagnold, por The Paulistas Players, dirigidos por Anita Kennedy; e *Portugal, seu teatro e sua poesia*, sob a direção de Eduardo Curado.

ALTERA-SE A FISIONOMIA DO NOSSO TEATRO

Ao lado das montagens de *O balcão*, *Na selva das cidades* e *Esperando Godot*, o que marcou a temporada de 1969 foi a estréia de quatro novos autores, que alteraram a fisionomia do nosso teatro: José Vicente, com *O assalto*; Leilah Assumpção, com *Fala baixo, senão eu grito*; Consuelo de Castro, com *À flor da pele*; e Isabel Câmara, com *As moças*. Não era coincidência que todas as peças tivessem apenas duas personagens, como *Dois perdidos numa noite suja*. Por meio de um interlocutor, o indisfarçado protagonista podia com mais facilidade chegar à explosão, sem as delongas das tramas distribuídas entre numerosas personagens. Importava fundamentalmente vir à tona o universo reprimido, que era aquele de anos tão duros. A dramaturgia política e social anterior merecia o reparo de haver abolido em grande parte a subjetividade. As peças de interiorização padeciam da falha de esquecer que o homem está inscrito num meio e num ambiente. Continuando a linha de Plínio Marcos, os novos dramaturgos injetaram subjetividade no relacionamento humano, e ao mesmo tempo o vincaram de um forte cunho social. Esqueceram-se as abstrações, em proveito de um homem eminentemente concreto.

O assalto põe em confronto um bancário e um varredor. A desagregação da personalidade do bancário, com a sua derrapagem na loucura, vem precedida de um libelo contra o sistema e as convenções vazias. *Fala baixo, senão eu grito* despe os falsos valores de uma solteirona, para mostrar-lhe a absurda solidão e as potencialidades inexploradas de uma existência plena, sem os condicionamentos do mundo adverso. *À flor da pele* (que abriu o Teatro Paiol, de Miriam Mehler e Perry Salles) vive o conflito de um dramaturgo do Partidão com a sua amante, jovem atriz de tendências anarquistas, que se aplaca no suicídio. *As moças* coloca duas jovens na vida comum de um apartamento dentro da grande cidade, na luta pela sobrevivência e para justificar a própria vida. Todos conflitos urbanos de criaturas da classe média, perdidas num macrocosmo sobre o qual têm fraca chance de atuar. Com uma vivência muito aguda da realidade atual, expressa num diálogo nervoso e autêntico, avesso a delicadezas de palavras e a todos os pudores, essa nova dramaturgia sacudiu repentinamente o marasmo da nossa criatividade e teve uma influência benéfica sobre autores da geração anterior. Tanto o Guarnieri de *Castro Alves pede passagem* como o Oduvaldo Viana Filho de *Corpo a corpo* e *Rasga coração* aproveitaram insensivelmente o sopro de subjetividade autêntica trazido pelos estreantes de 1969.

José Vicente apresentou, a seguir, *Os convalescentes*, que se perde em palavreado e desconhecimento efetivo de toda a complexidade política. *A última peça* é uma brincadeira, que não pode ser levada a sério. *Ensaio selvagem* se prejudica pelo hermetismo e pela indefinição. Mas *Hoje é dia de rock*, mergulho lírico num passado mítico, é uma das obras mais felizes de nossa dramaturgia, pela beleza poética e pela quebra das convenções na narrativa.

Jorginho, o machão, a segunda peça encenada de Leilah Assumpção, desmonta o machismo brasileiro, na mesma medida em que *Fala baixo, senão eu grito* havia desmascarado o universo feminino. *Amanhã, Amélia, de manhã*, levada no Rio, com numerosos cortes, prossegue a análise dos problemas do casal, com um forte cunho de libertação feminista. Reescrita, com o título *Roda cor de roda*, a peça adquiriu outro vigor e cumpriu brilhante carreira em São Paulo.

Somente em 1974 Consuelo de Castro teve montada uma segunda peça: *Caminho de volta*. O microcosmo da publicidade não funcionava como símbolo para uma crítica à sociedade de consumo, o que redundaria em lugar-comum. As maiores virtudes da peça estão na sinceridade da explosão das personagens, como testemunho de uma dramaturgia no centro da vida. *À prova de fogo*, a melhor obra da autora, foi interditada, só chegando ao palco profissional depois da abertura política.

A temporada de 1969 teve uma iniciativa que se frustrou: a implantação no Brasil do Teatro Dois Mundos, originário da Itália e cuja fonte de recursos era o apoio de artistas plásticos. Não atingiu o público a montagem de *Os gigantes da montanha*, de Pirandello, sob a direção de Federico Pietrabruna, com cenários de Túlio Costa e no desempenho de Cleyde Yáconis, Ziembinski, Célia Helena e muitos outros. Não funcionou, também, a encenação de Jô Soares para *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Antônio Ghigonetto acertou na montagem de *The Knack* (*A bossa da conquista*), de Ann Jellicoe, com Dirce Migliaccio. O belo esforço de Renata Pallottini para adaptar ao palco Guimarães Rosa em *João Guimarães Rosa: veredas* teve um resultado didático apreciável. *A última virgem* (*Os sete gatinhos*), de Nélson Rodrigues, poderia representar um rendimento mais pleno, na encenação de Jô Soares. *Um inimigo do povo*, de Ibsen, não mostrou a sua garra atual, na montagem de Fernando Torres para o Teatro São Pedro. *Ato sem perdão* (uma *Antígone*, de Millôr Fernandes, dirigida por José Renato) não atualizou de forma convincente a tragédia sofocliana. As inteligentes intenções de *Ubu rei*, de Jarry, sob a direção de Gianni Ratto e com fantoches de Illo e Pedro, não conseguiram comunicar-se com o público. *Zoo Story*, de Albee (desta vez com Carlos Vereza), retornou à cena. E, no campo de nossa dramaturgia, houve ainda a experiência de *Os sete pecados capitais – Luxúria*, de Eudinyr Fraga; *Gula*, de Moysés Baunstein; *Preguiça*, de Myrian de San Juan; *Inveja*, de Lúcia Godoy; *Ira*, de Eudinyr Fraga; *Soberba*, de Aroldo Macedo; e *Avareza*, de Renata Pallottini. Um espetáculo que mostrava a curiosidade de todos os seus autores se terem formado no curso de dramaturgia da EAD.

O teatro universitário continuou as suas atividades, em 1969, sem o brilho das temporadas anteriores. Ainda assim, registraram-se as montagens de *Numância*, de Cervantes, sob a direção de José Rubens Siqueira e com expressão corporal e coreografia de Yolanda Amadei; *O novo sistema*, de Hilda Hilst, pelo Grupo Experimental Mauá, sob a direção de Theresa Aguiar; e *Comala*, criação coletiva baseada no livro *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, sob a direção de Mário Ricardo Piacentini (o espetáculo obteve a única "menção honrosa" concedida no II Festival Latino-Americano de Teatro Universitário em Manizales, na Colômbia).

O ano de 1969 foi também o ano de *Hair*, de James Rado, Gerome Ragni e Galt Mac Dermot, dirigido por Ademar Guerra, coreografado por Márika Gidali, empresado por Maria Célia Camargo e Altair Lima, e com direção musical de Cláudio Petraglia e cenografia de Ubyrajara Giglioli. Renata Pallottini, a quem coube a tradução do texto, valoriza nos seguintes termos o seu sentido:

> Feridos pela lembrança de uma guerra passada, ouvindo ecos de uma guerra atual e à espera da próxima guerra, freqüentemente pressionados pelos conflitos entre as gerações que os precederam, confusos, decepcionados, agressivos, duros e paradoxalmente desejando amor como nunca se desejou, assim são os moços de *Hair* e do mundo. [...] Se a sua mensagem é primordialmente contra a guerra, é óbvio que a abertura que preconizam implica tolerância e justiça para os negros, os estrangeiros, os pobres, os homossexuais, enfim para todos os grupos que a grande maioria dos poderosos deliberou considerar "estranhos" ou colocar "do outro lado". Não é por outra razão que os autores de *Hair* pediram, afinal, com som e palavras, que o espectador "deixe o sol entrar" dentro de si, permita que esse sol ilumine as suas próprias sombras e afaste os seus próprios fantasmas. (Revista *Palco & Platéia*, São Paulo, março de 1972.)

Cerca de cinqüenta espetáculos, mais da metade dos quais com textos brasileiros, sendo uma dezena de autores estreantes, deveriam caracterizar a temporada de 1970 como excepcional em nossa história. Entretanto, do ponto de vista artístico, poucos lançamentos conseguiram fugir da mediocridade. Por causa das estréias auspiciosas de autores brasileiros, na temporada anterior, e da ajuda da Comissão Estadual de Teatro, os empresários sentiram um poderoso estímulo para apresentar novos nomes. A pressa na divulgação das obras, sem uma escolha rigorosa, provocou o maior número de malogros no ano. Dos estreantes, atingiram um nível melhor Mário Prata, com *Cordão umbilical*, em que talento e força cômica se prejudicaram pelo desconhecimento da técnica, e Elóy Araújo, com *Seu tipo inesquecível*, apesar do convencionalismo da proposta. *A vinda do messias*, de Timochenco Wehbi, não fugiu ao lugar-comum, salvo apenas pela interpretação de Bertha Zemel. E *Um dois três de Oliveira quatro*, peça fraca de Lafayette Galvão, teve também a virtude de um bom desempenho e uma feliz direção de Celso Nunes.

Outras obras nacionais encenadas em 1970 foram *Longa noite de Cristal*, em que Oduvaldo Viana Filho tenta com êxito uma composição mais flexível, inaugurando o Studio São Pedro; *Onde não houver inimigo urge criar um*, mistura de humor e absurdo, alargando a dramaturgia de João Bethencourt; *O escorpião de Numância*, de Renata Pallottini, prêmio Anchieta, concedido pela Comissão Estadual de Teatro; *O estranho*, em que Edgard da Rocha Miranda faz uma incursão no terreno do absurdo; *Evangelho segundo Zebedeu*, em que César Vieira dramatiza o tema de Canudos e Antônio Conselheiro e procura o caminho da popularização perseguido pelo seu Teatro União e Olho Vivo; *Marta de Tal*, de Graça Melo, resvalando para o dramalhão, apesar da dignidade do desempenho de Annamaria Dias, dirigida por José Rubens Siqueira; *Beijo no asfalto*, de Nélson Rodrigues, numa sugestiva encenação de Antônio Pedro; *Rito do amor selvagem*, de Maria Esther Stockler e José Agrippino, de evidente importância como fermentação de problemas e convite a mais ao teatro para repensar-se em termos de arte-soma, inclusive no que essa estética representa de aleatório e fragmentário; *A vida escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato*, brincadeira de Bráulio Pedroso, animada pelo talento de Marília Pêra; *Os anjos*, de Arruda Castanho, sem uma contribuição pessoal; *Os mistérios do amor*, promissora tentativa de Eduardo Borsato; *Brasil e companhia*, *show* de Armando Costa, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, dirigido por Flávio Rangel e interpretado por Paulo Autran; *Plug*, pesquisa frustrada, no Teatro Galpão; e até, de novo, *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch.

Mil novecentos e setenta trouxe a São Paulo talvez o mais perfeito espetáculo realizado em nosso teatro moderno: *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Arrabal, dirigido por Ivan de Albuquerque e interpretado por José Wilker e Rubens Corrêa, com expressão corporal e coreografia de Klauss Viana, cenografia e indumentária de Arlindo Rodrigues e música de Aylton Escobar. Outra montagem de grande mérito, aliás premiada pela Associação de Críticos, foi a de *O interrogatório*, de Peter Weiss, sob a direção de Celso Nunes. Se o caráter documentário do texto, recomendando um trabalho despojado, não sugeria os vôos de imaginação, o rigor de todos os elementos lhe deu extraordinária eficácia. *O exercício*, de Lewis John Carlino, valeu sobretudo pelo magnífico desempenho de Glauce Rocha, aliás seu último trabalho para o palco (estava a seu lado, muito bem, Rubens de Falco). *Medéia*, de Eurípides, se valorizava também pela interpretação de Cleyde Yáconis; *Macbeth*, de Shakespeare, num espetáculo desigual mas inquieto, concebido por Fauzi Arap para Paulo Autran; *Os olhos vazados*, peça comercial de Jean Cau, justificada pelo desempenho de Lélia Abramo; *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, numa montagem irregular, no TMDC; *Tom Paine*, de Paul Foster, que não fez sucesso, apesar da seriedade da encenação de Ademar Guerra, com expressão corporal de Márika Gidali; *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, pelo Teatro da Cidade, de Santo André, com Sylvia Borges; *Os rapazes da banda*, em que Mart Crowley comercia o homossexualismo, ajudado pelo bom desempenho de um elenco diante do qual estava Walmor Chagas. Mil novecentos e setenta registrou ainda uma louvável tentativa de teatro popular – o Circo do Povo, animado pela ótima atriz Nathalia Timberg –, que entretanto não teve continuidade.

TOMADAS DE POSIÇÃO

A temporada de 1971 distinguiu-se em nosso panorama não pelo número de estreantes de valor, nem pela quantidade de grandes espetáculos, mas pelas tomadas de posição, pelas escolhas conscientes, pelo propósito de definir um caminho. E o mais significativo é que esse caminho não se mostrou um só, como acontece nos países dominados pelas palavras de ordem totalizadoras. Alguns espetáculos se encontram no pólo oposto de outros, e todos trazem uma contribuição efetiva ao palco. Chegou-se ao estádio em que a diversidade é signo de amadurecimento e se, por um gosto pessoal, se pode preferir esse ou aquele testemunho, se tem obrigação de reconhecer que a obra de arte de linha adversa apresenta os mesmos direitos de cidadania. Os espetáculos de tendência racionalista dominam, pelo número e pela realização artística, a fisionomia do ano. Os mais felizes nesse campo foram: *Peer Gynt*, de Ibsen, sob a direção de Antunes Filho, com Stênio Garcia; *Castro Alves pede passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção do autor, com Othon Bastos, Martha Overbeck e Antônio Fagundes; *Abelardo e Heloísa*, de Ronald Millar, sob a direção de Flávio Rangel, com Miriam Mehler, Perry Salles e Márcia Real; e *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Viana Filho, também sob a direção de Antunes Filho, com Juca de Oliveira. Apesar da comum crítica à realidade, em todas essas montagens, elas não puderam ir além do "recuo estratégico" imposto pela Censura. Dramaturgos e encenadores de talento, pressionados pelas circunstâncias, jogam com as armas que lhes permitem utilizar. Está claro que ninguém se sentiu realizado por inteiro, embora procurasse afirmar-se com a maior dignidade artística.

Não querendo depender do subsídio governamental, Plínio Marcos tentou montar, em 1971, um esquema novo de trabalho, que, ao frustrar-se, deixou de representar a primeira realização efetiva de teatro popular entre nós. Com o incentivo da acolhida a *Balbina de Iansã* no Clube São Paulo Chic, ele instalou um teatro no Sindicato dos Têxteis, no Brás, e ali ofereceu *Quando as máquinas param*, de sua autoria. Num campo diferente chamou a atenção, em 1971, *Luxo, som, lixo ou transanossa* que, sobretudo através da música, assumia, criticando-o, o nosso subdesenvolvimento. As palavras de elogio ao grupo criado por Antônio Carlos e Neide Arruda seriam mais entusiásticas, se ele não cedesse à tentação do irracionalismo e de uma liturgia cansada. O rigor da Censura dificultou o aparecimento de novos dramaturgos, particular em que foi muito fraca a temporada (*Assunta do 21*, de Nery Gomide, teve a virtude maior de relançar no palco a atriz Wanda Kosmo, embora o prêmio que lhe foi conferido não ajudasse a continuidade de sua carreira).

Esse rigor provocou a ausência de textos brasileiros de qualidade e de revelações de dramaturgos, também na temporada de 1972. Carlos Queiroz Teles foi o autor de maior número de trabalhos, mostrando aspectos positivos em *A semana – Esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna* (dramatização de episódios e personagens ligados à Semana de Arte Moderna de 1922), a feliz idéia de trazer para o palco a admirável figura de Frei Caneca (papel-título da peça), a habilidade na difícil tarefa de transformar *Os lusíadas* em *A viagem*. Em *Missa leiga*, Chico de Assis procurou uma linguagem diferente de *O testamento do cangaceiro*, embora numa realização apenas parcial. Com *Um edifício chamado 200*, Paulo Pontes tentou restabelecer o fio da comédia urbana de costumes. *Nossa vida em família*, de Oduvaldo Viana Filho, não vai além de propósitos modestos. E, entre outras obras, voltaram ao cartaz, em 1972, as excelentes *A pena e a lei* e *A Compadecida*, de Ariano Suassuna.

No conjunto, apesar dessa debilidade e da ausência de espetáculos completos como *Peer Gynt* e *Castro Alves pede passagem*, a temporada de 1972 foi, talvez, a de mais alto nível artístico de São Paulo, desde a criação do Teatro Brasileiro de Comédia. Perto de cinqüenta estréias movimentaram permanentemente os cartazes e houve realizações do nível de *A viagem*, *Terceiro demô-*

nio (criação coletiva do Tuca, sob a direção de Mário Ricardo Piacentini), *Missa leiga* e *A capital federal*, de Artur Azevedo (dirigida por Flávio Rangel, com aproveitamento das partituras originais e um bom desempenho, encabeçado por Sueli Franco); *O homem de La Mancha*, musical norte-americano, de Dale Wasserman, que teve Bibi Ferreira e Paulo Autran como primeiros atores; e *O casamento do pequeno-burguês*, de Brecht, dirigido com verve e vitalidade por Luís Antônio Martinez Corrêa (em 1973 o espetáculo fez vitoriosa excursão à Europa, a partir do sucesso alcançado no Festival de Nancy).

De temporada para temporada, tem havido menos clima para o arrojo, embora os empresários, em 1973, soubessem motivar o público. Das cerca de quarenta estréias do ano, mais da metade permaneceu longo tempo em cartaz, fazendo esquecer a pecha de que a crise é a condição normal do teatro. Os empresários não se lançaram em grandes experiências artísticas ou em perigosas aventuras econômicas. Dentro do jogo permanente que é a atividade cênica, eles procuraram o que oferecia maior viabilidade, o que indica amadurecimento, sob o prisma da empresa, fato importante para a continuidade da vida teatral. De qualquer forma, foi por exemplo um grande espetáculo *Frank V*, de Dürrenmatt, na realização do grupo do Teatro São Pedro, dirigido por Fernando Peixoto. Com as montagens de *A semana*, *A grande imprecação diante dos muros da cidade*, de Tankred Dorst, *Frei Caneca* e depois *Frank V*, entre outros, a empresa de Maurício Segall parecia assumir a liderança perdida pelo Arena e pelo Oficina. Mas os prejuízos financeiros e problemas internos do grupo levaram Maurício Segall a alugar a grande sala ao governo do estado e a desistir, durante algum tempo, de fazer produções próprias no Studio São Pedro.

A dramaturgia brasileira ficou praticamente silenciada e, quando conseguiu exprimir-se, o fez por metáforas que, em vez de enriquecerem a linguagem do palco, a obscurecem inutilmente e prejudicam o teor artístico. Gianfrancesco Guarnieri tornou-se, heróica e melancolicamente, o paladino do "teatro de ocasião", qualificativo feliz, por ele próprio criado, para definir a infelicidade de um momento. *Um grito parado no ar*, muito bem dirigido por Fernando Peixoto e interpretado pela Cia. Martha Overbeck–Othon Bastos, ainda conseguiu exprimir a angústia da falta de perspectivas, a partir do drama de um elenco teatral que luta desesperadamente para estrear um espetáculo. *O botequim* perdeu-se numa alegoria difusa, demonstrando que Guarnieri só fica à vontade quando manipula tramas realistas.

Como dados positivos de 1973, cabe registrar: a inteligência do espetáculo *Tango*, de Mrozek, trazido do Rio pela Cia. Tereza Rachel; a sensibilidade de *Labirinto, balanço da vida*, no desempenho de Walmor Chagas; a verve de *Mais quero asno que me carregue que cavalo que me derrube*, que Carlos Alberto Soffredini adaptou da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente (com Carmen Silva e Cacilda Lanuza); a virulência de Plínio Marcos no *show Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*; a dignidade de *Casa de bonecas*, de Ibsen, ressaltando-se a interpretação de Tônia Carrero; a preocupação renovadora de Antunes Filho para *Bodas de sangue*, de García Lorca, com Maria della Costa; o teor profissional dos musicais *Godspell*, dirigido por Altair Lima, e *El grande de coca-cola*, de Diane White e Ronald House, dirigido por Luís Sérgio Person; a garra de *O que mantém um homem vivo?*, com textos de Brecht, interpretados por Esther Góes e Renato Borghi; e o anticonvencionalismo pertubador do *show* dos Dzi Croquettes.

A temporada de 1974, sem que houvesse condições objetivas para modificar-se o panorama teatral, quer pela severidade contínua da Censura, quer pelas pequenas verbas da Comissão Estadual de Teatro (apenas no fim do ano o Serviço Nacional de Teatro deu uma ajuda ponderável às empresas, em troca da venda de ingressos a preços populares em bairros distantes), não poderia trazer muitos valores novos ao palco. Particularmente prejudicada foi a dramaturgia brasileira, que não teve meios de falar com liberdade. Apenas duas peças passaram a barreira de silêncio imposta aos nossos autores: *Caminho de volta*, de Consuelo de Castro, e *Apareceu a margarida*, de Roberto Athayde, estreada no Rio em 1973. No desempenho brilhante de Marília Pêra, *Apareceu a margarida* punha em cena uma professora que exercia um terrível poder sobre os alunos, numa imagem muito convincente do arbítrio e da repressão. *Caminho de volta* ousou formular críticas das quais os nossos ouvidos já estavam totalmente desacostumados.

Além desses espetáculos, vários outros mostraram bom nível, em 1974: *Bonitinha, mas ordinária*, de Nélson Rodrigues, com uma excelente fluência narrativa na encenação de Antunes Filho para a Cia. Miriam Mehler; *Desgraças de uma criança*, de Martins Pena, trazido do Rio pela Cia. Camilla Amado, na encenação cheia de verve de Antônio Pedro; *Coriolano*, de Shakespeare, dirigido por Celso Nunes para a Cia. Paulo Autran, com Henriette Morineau; *Cordel*, adaptação de textos desse gênero literário, numa montagem feliz de Ewerton de Castro para a Cia. Vic Militello, num pavilhão instalado na rua Cardeal Leme, próximo da praça 14 Bis, que teve o nome de Teatro Popular; *O que* *você vai ser quando crescer?*, criação coletiva de um grupo formado por atores que na maioria cursaram a EAD, entre os quais Jandira Martini e Ney Latorraca, dirigidos por Silnei Siqueira; *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, pelo Teatro Popular do Sesi, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz, assinalando-se Annamaria Dias no papel-título; *Orquestra de senhoritas*, de Anouilh, com um elenco só de homens, encabeçado por Paulo Goulart, sob a direção de Luís Sérgio Person, que se baseou na montagem argentina de Jorge Petraglia; *Lulu*, de Wedekind, sob a direção de Ademar Guerra, que poderia ter outro rendimento; e *Caminhada*, de Maurice Vaneau e Célia Gouveia, aproveitando a experiência multidisciplinar da bailarina no Mudra, criado por Maurice Béjart em Bruxelas.

As vicissitudes não impediram que em 1974, além da abertura do pavilhão do Teatro Popular, se inaugurassem mais três salas: o Teatro da Praça (pequena sala na rua Apa, 298, junto da praça Marechal Deodoro, depois interditada), com *Donana*, de Ronaldo Ciambroni; o Piccolo Teatro de São Paulo, na alameda Barros, nº 95, com *A ameaça*, de Marco Antônio Rodrigues de Oliveira (direção de Lucas Mancini); e, em Osasco, o Teatro Expressão, sede própria do Núcleo Expressão. Os mais diversos problemas acabam sendo superados, diante da pertinácia da gente de teatro. O Bela Vista, recuperado do antigo Cine-Teatro Espéria, converteu-se no moderno Teatro Sérgio Cardoso (de propriedade do governo do estado de São Paulo), inaugurado em 1980.

OS ELENCOS ESTRANGEIROS

As nossas temporadas têm sido permanentemente enriquecidas pelas visitas de expressivos conjuntos estrangeiros. No segundo após-guerra, sobretudo os governos francês e italiano se preocuparam sempre em enviar à América do Sul seus melhores conjuntos, na tentativa de preservar o prestígio de sua cultura e de sua língua. A princípio, tudo era novidade e provocava um grande impacto sobre a platéia e a crítica. Depois, nosso teatro foi evoluindo e as melhores realizações estrangeiras deixaram de ser em parte as das companhias oficiais, para concentrar-se nos pequenos grupos de vanguarda. Por outro lado, elencos como o do Teatro Nacional Popular francês, cuja política era a de oferecer preços acessíveis, ao se deslocarem para o nosso Municipal, com ingressos caros, perdiam as suas características e se tornavam objeto de esnobismo. O governo italiano, que de dois em dois anos mandava um conjunto à América do Sul, passou a achar que o resultado artístico era muito pequeno para tão grande dispêndio de verbas. E as visitas subsidiadas tornaram-se mais raras.

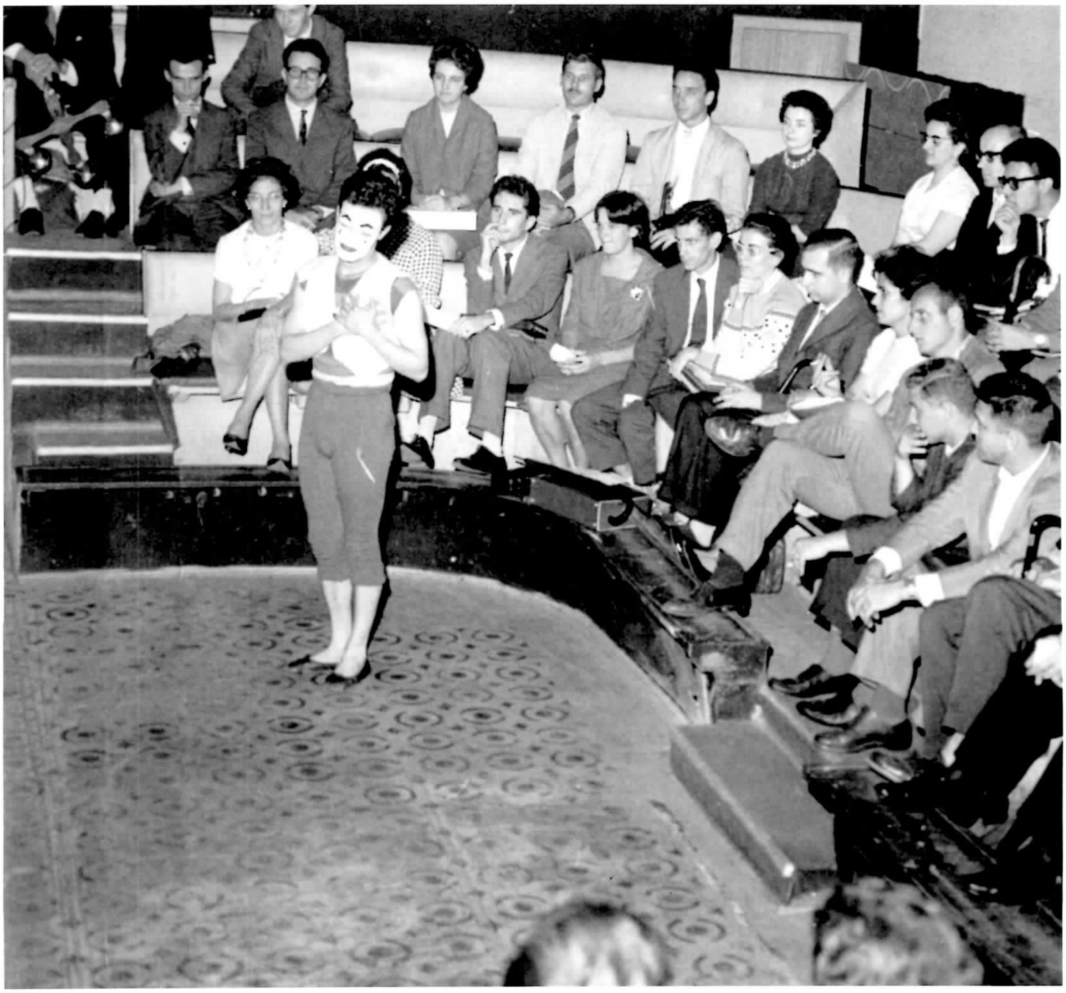
Em 1948, apresentou-se no Municipal um famoso grupo alemão: Max und Moritz (Juca e Chico) – com teatro para crianças. A Companhia Italiana de Giulio Amadio foi das piores possíveis. E ainda atuou no Municipal uma Companhia Espanhola de Operetas e Zarzuelas.

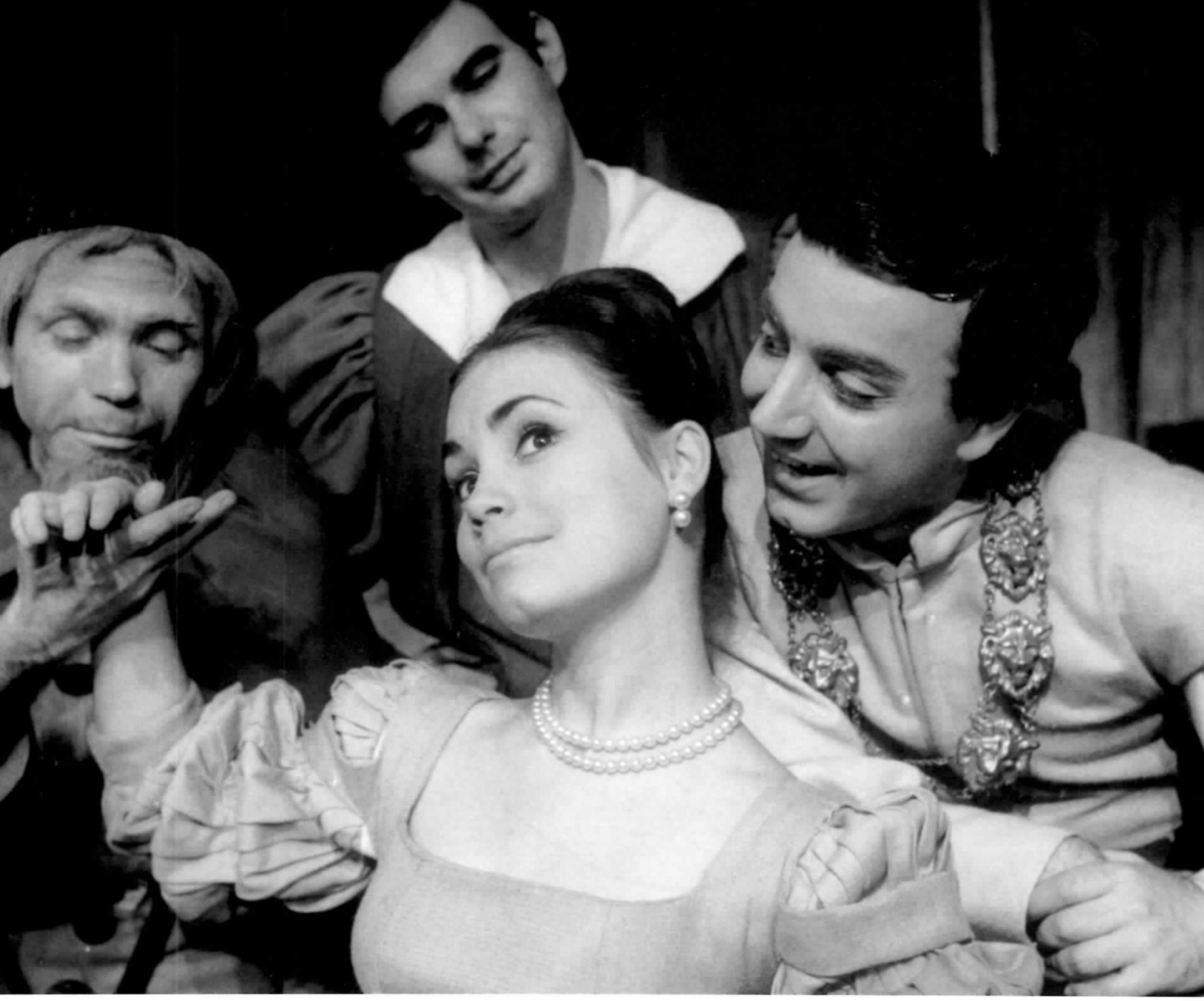
Em 1950, realizou-se a primeira temporada da Cia. Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault, sem dúvida a mais importante de um conjunto estrangeiro, ao menos nas últimas décadas. Com um excelente repertório, que ia de *La seconde surprise de l'amour*, de Marivaux, e *Les fourberies de Scapin*, de Molière (espetáculo de estréia), a *Hamlet* e *Occupe-toi d'Amélie*, de Feydeau, Barrault demonstrou que o fundamental era a qualidade da encenação e não o gênero da peça. Todas as montagens mostravam extraordinário requinte, tanto de desempenho como de cenografia e indumentária, sendo para muita gente a grande revelação do poder e da magia do teatro.

Mil novecentos e cinqüenta foi um ano muito rico em visitas: Claude Dauphin, com um repertório pouco interessante; Franca Valeri, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli, que apresentaram no TBC um *Carnet de notes* (notas humorísticas) que marcou época pelo bom gosto e humorismo extraordinário; os *Frères Jacques*; o mímico Marcel Marceau, que impressionou pelo apuro de sua arte, tendo também dado algumas aulas na EAD; os estudantes de Coimbra, com seu Gil Vicente e seus fados; e a ótima Cia. Gassman–Torrieri–Squarzina, com Elena Zareschi e outros atores de qualidade. *La Vedova Scaltra*, de Goldoni; *Tre rosso dispari*, de Amiel; *Oreste*, de Alfieri; um anônimo do século XV e um jôruri do século XVII; *Lulu*, de Carlo Bertolazzi; *L'Abisso*, de Silvio Giovaninetti; *Sei personaggi*; e um recital de Gassman, no TBC, formaram o repertório desse grupo, muito bem recebido pelo público, pela intelectualidade e pelos artistas brasileiros.

A Comédie Française visitou-nos, em 1952, com um elenco de primeiras figuras, entre as quais Maurice Escande, Louis Seigner e Georges Chamarat. O repertório compunha-se de *Le bourgeois gentilhomme*, de Molière (o maior sucesso da temporada); *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais; *Les temps difficiles*, de Bourdet (em que se afirmava para o estrelato Robert Hirsch); e *La reine morte*, de Montherlant. Se as encenações tendiam mais ao acadêmico, os desempenhos eram sempre de uma técnica impecável. Ainda nessa temporada, outra visita de um conjunto francês, Les Théophiliens, formado na Sorbonne,

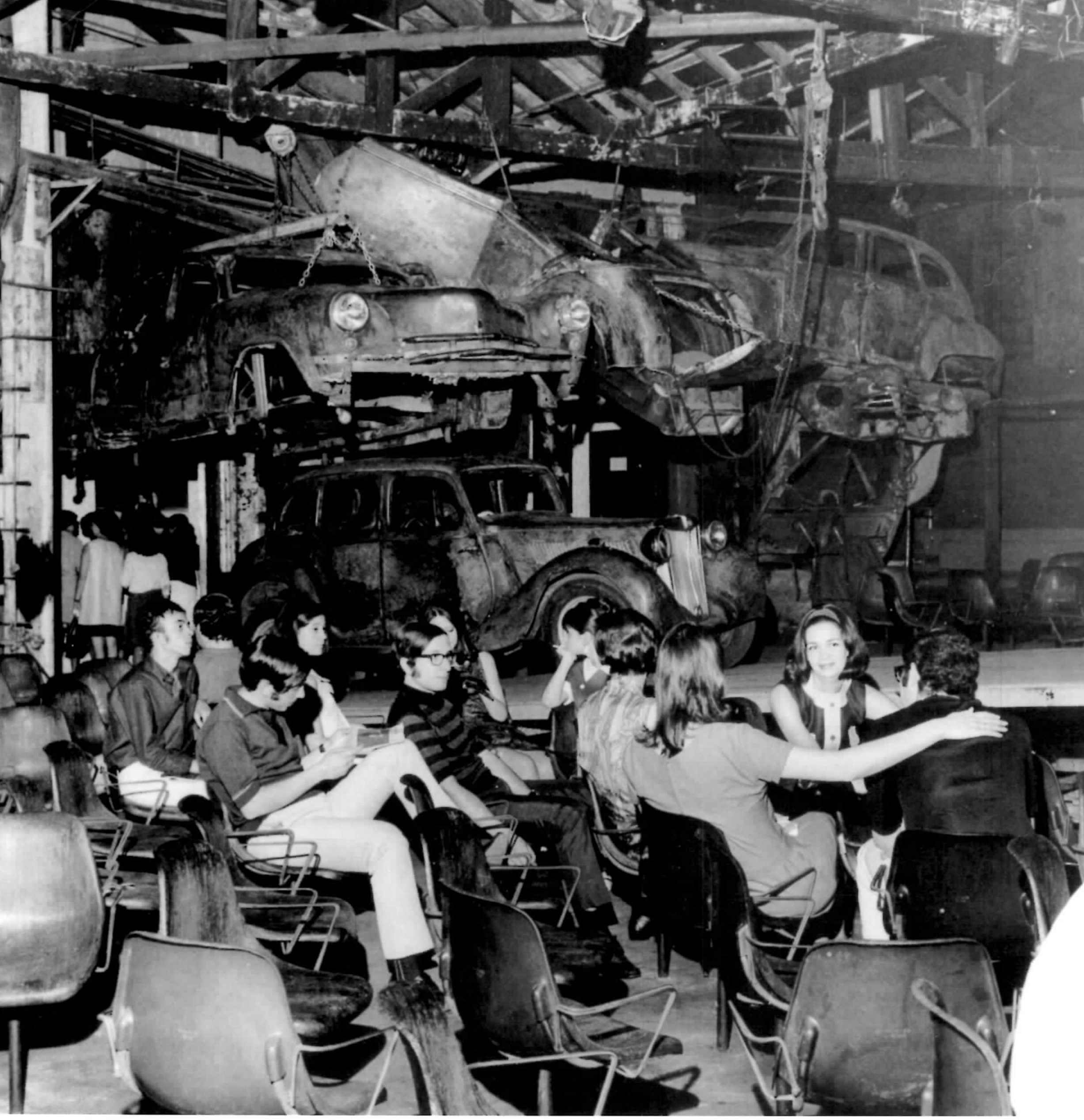
▼ *O show sou eu*, espetáculo de Ricardo Bandeira.
Teatro de Arena, 1961. Acervo: Iconographia



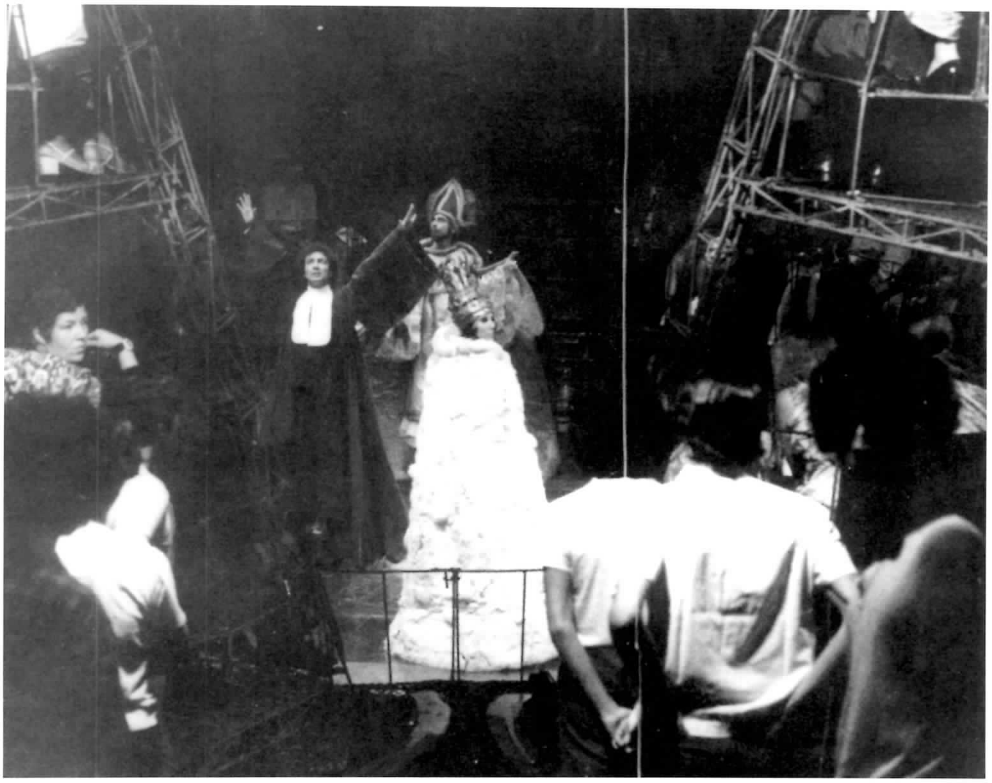


▲ *A megera domada*, de William Shakespeare. Direção: Antunes Filho. Teatro da Esquina, 1965. Na foto: Berek Hitelman, Odavlas Petti e Roberto Srour. No centro: Regina Duarte. Acervo: Iconographia

◀ *Marat/Sade*, de Peter Weiss. Direção: Ademar Guerra. Teatro da Esquina, 1967. Na foto, em primeiro plano: Osvaldo Barreto, Aracy Balabanian, Armando Bogus, Rubens Corrêa, [...]; no alto: Noêmia Marcondes e Eugênio Kusnet. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas

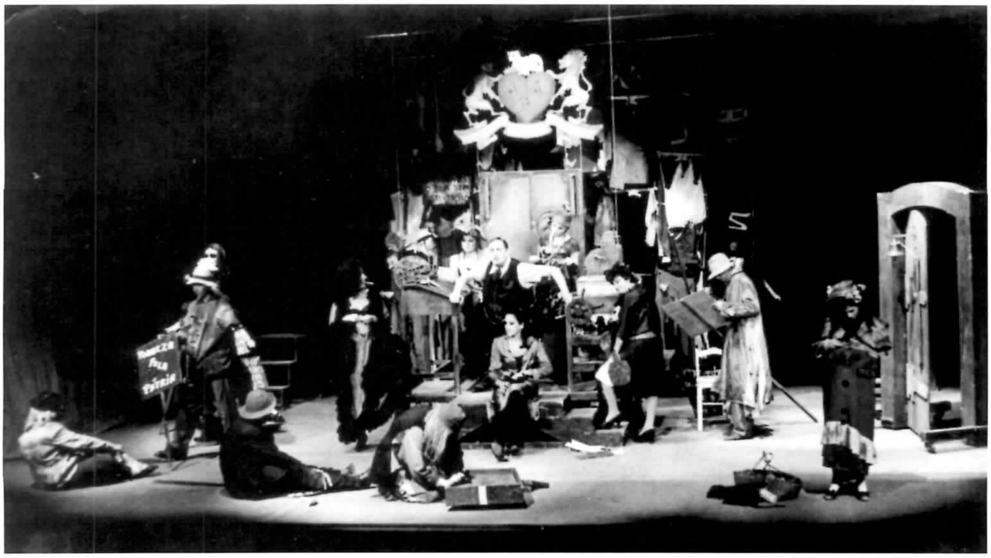


▲ *Cemitério dos automóveis*, de Arrabal. Cenografia, figurinos e encenação: Víctor García. Produção: Ruth Escobar e Vladimir P. Cardoso, 1968. Acervo: Arquivo Multimeios - Divisão de Pesquisas



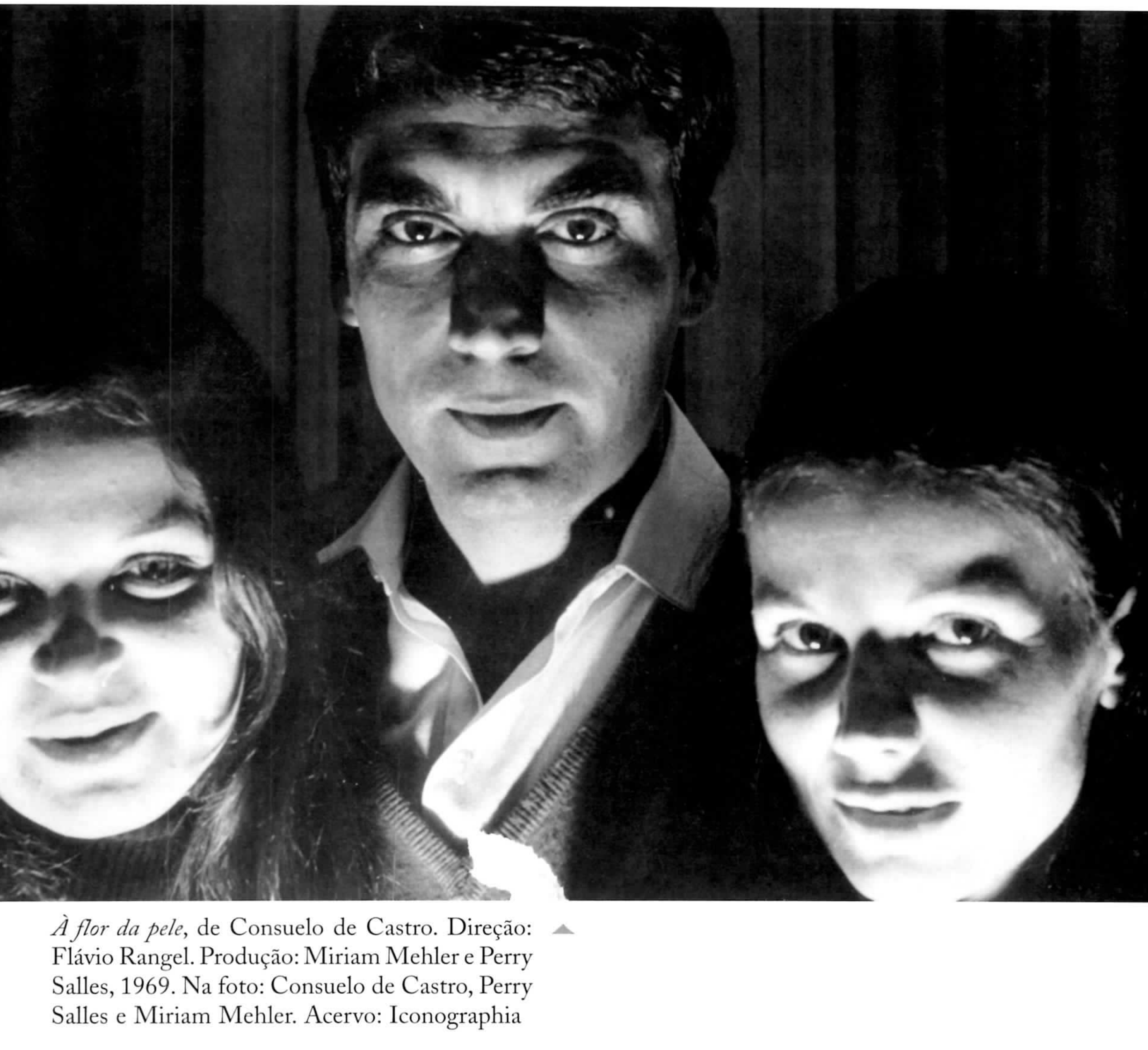
O balcão, de Jean Genet. Direção: Victor Garcia. Teatro Ruth Escobar, ▲
1969. Na foto: Sérgio Mamberti, Rofran Fernandes e Ruth Escobar.
Foto: Djalma Limongi Batista. Acervo: Djalma Limongi Batista

Ópera de três vinténs, de Bertolt Brecht. Direção: José Renato. Cenografia e Figurinos: Flávio Império. Teatro Ruth Escobar, 1964. Acervo: Sociedade Cultural Flávio Império ▼



▲ *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção. Direção: Clóvis Bueno. Produção Tela, 1969. Na foto: Paulo Villaça e Marília Pêra. Acervo: Iconographia

▼ *O assalto*, de José Vicente. Direção: Fauzi Arap. Produção: Nydia Lícia e Gilda Grilo, 1969. Na foto: Francisco Cuoco. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas



À flor da pele, de Consuelo de Castro. Direção: Flávio Rangel. Produção: Miriam Mehler e Perry Salles, 1969. Na foto: Consuelo de Castro, Perry Salles e Miriam Mehler. Acervo: Iconographia

Dois na gangorra, de William Gibson. Direção: Osmar Rodrigues Cruz. Produção de Joe Kantor, 1968. Na foto: Juca de Oliveira e Lílian Lemmertz. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisas ▲

Édipo rei, de Sófocles. Direção: Flávio Rangel. Cia. Paulo Autran, 1967. Na foto: Paulo Autran. Acervo: Paulo Autran ▶

▲ *Volta ao lar*, de Harold Pinter. Direção: Fernando Torres. Produção: Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Fernando Torres, 1969. Na foto: Fernanda Montenegro e Luiz Linhares. Acervo: Iconographia

◀ *Geração em revolta*, de John Osborne, 1960. Direção: Adolfo Celi. Na foto: Nydia Lícia, Jardel Filho e Maria Fernanda. Foto: Hejo. Acervo: Nydia Lícia.

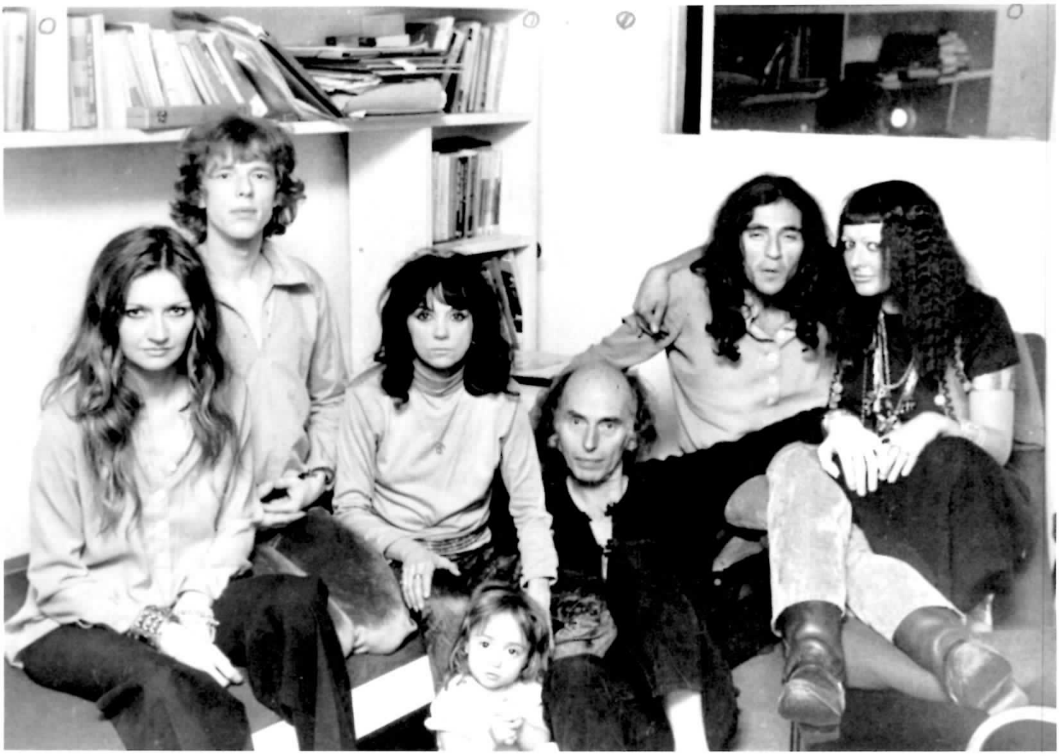
◀ *Hair*, de James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot. Direção: Ademar Guerra. Produção: Altair Lima, 1969. Na foto: Ivone Hoffman e Altair Lima. Foto: Abraham Lincoln. Acervo: Iconographia

Black-out, de Frederick Knott. Direção: Antunes Filho. John Herbert Produções Artísticas, 1967. Na foto: Eva Wilma e Ivan de Albuquerque. Acervo: Iconographia ▲

▲ *A longa noite de Cristal*, de Oduvaldo Viana Filho. Direção: Celso Nunes. Studio São Pedro, 1970. Ensaio. Na foto: Jonas Melo, Fernando Torres e Celso Nunes. Acervo: Celso Nunes

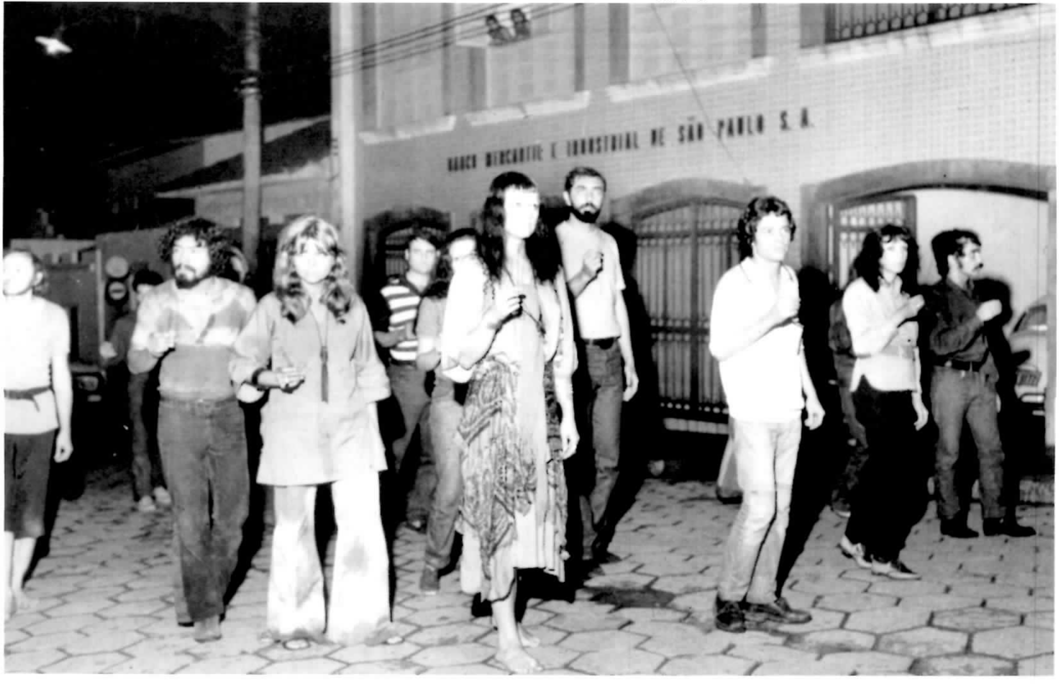
A grande imprecação diante dos muros da cidade, de Tankred Dorst. ▶ Direção, cenografia e figurinos: Gianni Ratto. Acessórios: Léo Leoni. Studio São Pedro, 1972. Na foto: Sérgio Mamberti, Carlos Augusto Strasser e Seme Lutfi. Foto: Carlos Alberto Ebert. Acervo: Maria Thereza Vargas

A grande imprecação diante dos muros da cidade, de Tankred Dorst. Direção, cenografia e figurinos: Gianni Ratto. Studio São Pedro, 1972. Na foto: Beatriz Segall. Foto: Carlos Alberto Ebert. Acervo: Maria Thereza Vargas ▲



▲ The Living Theatre no Brasil, 1970. Na foto: Mary Mary, Echnaton, Judith Malina, Isha, Julian Beck, Roy e Birgit Knabe. Acervo: Dorothy Leiner

Rituais e visões de transformação. The Living Theatre, professores e alunos da Escola de Arte Dramática. Embu, 1970 ▼


BANCO MERCANTIL E INDUSTRIAL DE SÃO PAULO S. A.

para o estudo e a divulgação do teatro medieval. Seu *Mistério da Paixão*, guardando as características das montagens da Idade Média, impunha-se pela modernidade do espírito com que foi concebido. Do grupo, permaneceu no Brasil a excelente figurinista Ded Bourbonnais.

As comemorações do IV Centenário, em 1954, foram o pretexto para numerosas homenagens de elencos e artistas estrangeiros. No teatro, visitou-nos de novo a Cia. Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, trazendo como principal espetáculo o arrojado *Le livre de Christophe Colomb*, de Claudel. E além de Theo Lingen, veio a São Paulo o elenco do Piccolo Teatro de Milão, com diversos espetáculos de qualidade, entre os quais o magnífico *Arlequim*, de Goldoni, interpretado pelo grande ator Marcello Moretti (talvez as precárias condições técnicas do Teatro Santana, na rua 24 de Maio, utilizado em lugar do Municipal, cuja reforma não ficara pronta, não permitissem o perfeito acabamento das montagens). Aqui atuaram também, em 1954, Marian Anderson, Gulda, Tamara Toumanova, Morris Schwartz e Gabrielle Dumaine, aplaudidos por numeroso público.

Outra excelente temporada estrangeira realizou-se em 1955. Estiveram em São Paulo o Teatro de Câmara Espanhol (com Afonso Estela e Maria de los Reys); Berta Singerman (que, embora parecesse ultrapassada a declamação, acusava sempre atualidade e bom gosto na escolha dos poemas e monólogos); uma excelente montagem de *Porgy and Bess*, de Gershwin, por um conjunto norte-americano; o Teatro Nacional da Bélgica; e a Cia. de Teatro Italiano. O conjunto belga impressiona muito bem, com as montagens de *Caça às feiticeiras* (*The crucible*), de Arthur Miller; *Malatesta*, de Montherlant; *Noite de reis*, de Shakespeare; *Le jeu des quatre fils Aymon*, de Herman Closson; e o vigoroso *Barrabás*, de Ghelderode, na encenação de Maurice Vaneau, tão apreciada que Franco Zampari o convidou para dirigir no TBC. A Cia. de Teatro Italiano, de que participavam Tino Buazzelli, Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi, Eva Magni e outros grandes atores, ofereceu-nos dois desempenhos patéticos de Renzo Ricci: *Rei Lear* e *Seis personagens*, além da estréia mundial de *Beatrice Cenci*, de Alberto Moravia, protagonizada por Anna Proclemer.

Peppino de Filippo, procedente do teatro dialetal italiano, de admirável tradição, não agradou muito, talvez pela simplicidade próxima do convencionalismo, na visita de 1956. O Theater In Der Josefstadt, um dos mais célebres de Viena, trouxe no repertório Oscar Wilde, Felicity Douglas, Fritz Eckhardt, entre os autores que mais atraíram o público. E o grande acontecimento estrangeiro da temporada foi a presença da Ópera de Pequim, que mostrava uma arte completamente inédita: se certas fábulas nasciam de um primarismo político inadmissível, a beleza das composições plásticas e a agilidade acrobática dos artistas tinham um encantamento especial para os olhos.

Marcel Marceau voltou a São Paulo, em 1957, com sua companhia, confirmando o êxito da primeira visita. Teve ótima acolhida, também, a Compagnia Italiana di Prosa, com Giorgio de Lullo, Rossella Falk, Annamaria Guarnieri e Romolo Valli. Ficou especialmente marcada, nessa visita, a encenação de *O diário de Anne Frank*, admiravelmente interpretado por Annamaria Guarnieri, sob a direção de Giorgio de Lullo. Veio a São Paulo, em homenagem à I Bienal de Artes Plásticas de Teatro, o Grupo Teatral da Universidade de Minnesota, dos Estados Unidos, com *Our town* (*Nossa cidade*), de Thornton Wilder, e *A midsummer night's dream*, de Shakespeare. Mas a temporada mais importante e talvez de maior repercussão para o teatro brasileiro foi a de Jean Vilar, com o Teatro Nacional Popular francês. Seu *Dom Juan*, de Molière, revelava uma profundidade e um rigor inexcedíveis. Os ensinamentos da companhia logo pareceram comunicar-se aos elencos brasileiros. A decisão da Cia. Maria della Costa de apresentar-se nos teatros de bairros estava sem dúvida fortalecida pelo exemplo de Jean Vilar. O TBC cogitou de oferecer uma série de espetáculos ao ar livre – ponto de partida do TNP em Avignon e uma de suas glórias mais legítimas. O Teatro Nacional de Comédia, mantido pelo Serviço Nacional de Teatro, pautou seu programa por um dos postulados do elenco francês: levar o teatro ao povo nos subúrbios e nas cidades não freqüentadas pelos conjuntos comerciais. Exprimindo-se em outra língua, não podiam os atores franceses pretender alcançar diretamente um grande público. Eles falaram a alguns homens de teatro, que, pelo menos durante um certo tempo, procuraram ser os intermediários de seu ensinamento para uma ampla platéia brasileira. Essa verdade transformou o diálogo com o elenco francês num marco histórico.

Em 1958 atuou o Teatro Stabile della Città di Genova, conjunto de alto nível, com *I demoni*, que Diego Fabbri adaptou de Dostoievski; *Anfitrione*, de Plauto; *Il diavolo Peter*, de S. Cappelli; e *La locandiera*, de Goldoni. Exibiu-se também em São Paulo um grupo da Universidade Católica de Washington, num programa especial do presidente Eisenhower, visando a um intercâmbio cultural em doze países da América Latina (a direção era do dominicano Gilbert V. Hartke), tendo sido apresentadas: *Lord Byron's letter*, de Williams; *Where the* *cross is made*, de O'Neill; e *The happy journey*, de Thornton Wilder. E a atriz Diana Torrieri deu recitais, no TBC.

A Comédie Française visitou-nos de novo em 1959, encenando, entre outros espetáculos, uma sólida versão de *Les femmes savantes*, dirigida por Jean Meyer e com bonitos cenários e figurinos de Suzanne Lalique. Na temporada seguinte, a convite da Comissão Estadual de Teatro, atuou no Municipal o Teatro del Pueblo, de Montevidéu, mostrando, entre outras realizações, *Woyzeck*, de Büchner, sob a direção de Ruben Yañez. Die Deutschen Kammerspiele, formado na América do Sul, com atores alemães (e que passaria a visitar-nos muitos anos), levou em 1960 dois textos muito significativos e então inéditos para nós: *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt, e *A louca de Chaillot*, de Giraudoux. Finalmente, houve a importante temporada do Teatro Stabile della Città di Torino, dirigida por Gianfranco de Bosio, um dos mais cultos homens do teatro italiano. Entre outras montagens importantes, ele trouxe a São Paulo *La moschetta*, de Ruzante (Angelo Beolco), que o Teatro de Arena retomaria depois. Um conjunto atualizadíssimo, na linha dos melhores elencos populares europeus.

Foram várias e expressivas as presenças estrangeiras em 1961: o Kammerspiele (no Leopoldo Fróis), Marceau ("a mímica se acha em pleno gozo de sua saúde"), a Cia. Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, o Actors' Studio Group e The Theatre Guild American Repertory Company (participando do programa da III Bienal de Artes Plásticas de Teatro). A temporada de Barrault foi menos interessante que as duas anteriores, embora *Les fausses confidences*, de Marivaux, se revelasse um espetáculo exemplar, e *Rhinocéros*, de Ionesco, se apoiasse em ótimos desempenhos (o próprio Barrault declarou em conversa que só retornaria ao Brasil, o que não fez mais, se tivesse condições de realizar uma temporada nos moldes de sua primeira visita, de 1950). Viveca Lindfors, Betty Field, Rita Gramm e Ben Piazza vieram representando o "Método", praticado no Actors' Studio sob a orientação de Lee Strasberg ("o Método é uma procura da verdade interpretativa"), embora *Senhorita Júlia*, de Strindberg, se caracterizasse por total falsidade (*Zoo Story*, de Albee, convenceu mais, no desempenho de Ben Piazza). A Theatre Guild American Repertory Company, vinda sob os auspícios do Departamento de Estado norte-americano, ofereceu uma correta encenação de *The Skeen of Our Teeth* (*Por um triz*), de Thornton Wilder, e uma bela montagem de *The glass menagerie* (*À margem da vida*), de Tennessee Williams, com uma aplaudidíssima interpretação de Helen Hayes, primeira-dama do teatro americano.

Vivien Leigh, à frente do Old Vic londrino, veio a São Paulo em 1962. A melhor aparição da estrela foi nas Grandes Cenas de Shakespeare, embora pudesse convencer na Margarida Gauthier de *A dama das camélias*, de Dumas Filho (participava também do repertório *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare). Maria Casarès e Pierre Brasseur realizaram uma excelente versão de *Cher menteur* (*Meu querido mentiroso*), que J. Kilty adaptou da correspondência trocada entre Bernard Shaw e a atriz Mrs. Patrick Campbell. O Ca' Foscari, de Veneza, estreou com uma excelente *La commèdia degli Zanni*. Já Maurice Jacquemont fez várias encenações mornas, como *Calígula*, de Camus, *L'Inconnue d'Arras*, de Salacrou; *L'Avare*, de Molière; *L'Impromptu de l'Alma*, de Ionesco, e *La jeune fille Violaine*, de Claudel.

Além de Rosanna Picchi, já tradicional com a apresentação das marionetes, esteve de novo em São Paulo, em 1963, Vittorio Gassman, agora com o Teatro Popolare Italiano. Naquele momento, em que o palco brasileiro, numa reação irracional contra certos erros do teatro político, ameaçava submergir numa inconseqüência suicida, a palavra de Gassman valeu como exemplo animador. Em 1964, ano do quarto Centenário do nascimento de Shakespeare, o Deutschen Kammerspiele montou *Hamlet*, e visitou-nos, sob o patrocínio do Conselho Britânico, a Shakespeare Festival Company, com *Sonho de uma noite de verão* e *O mercador de Veneza*, montagens de cunho algo tradicional, mas evidente competência artística. Basil Rathbone deu um recital e o palco italiano foi representado pelo fraco Teatro delle Novità, com *I sogni muoiono all'alba*, de Montanelli, *D. Pietro Caruso* e *L'Infedele*, ambas de Roberto Bracco, e *La parigina*, de Henri Becque, em que era primoroso o desempenho de Lilla Brignone. Diversos elencos estrangeiros aqui estiveram em 1965: o Teatro Estatal Judaico de Varsóvia E. R. Kaminska, Vittorio Gassman, Die Deutschen Kammerspiele e a Cia. Francesa de Jacques Charon e Robert Hirsch. O grupo judaico trouxe como primeira figura a célebre atriz Ida Kaminska, mas seu repertório, no dizer de Jacó Guinsburg, tinha um caráter um tanto museológico, não obstante se devesse ressaltar o valor dos intérpretes. Gassman afirma que "o espetáculo *La solitudine* nasceu de minha crise de ceticismo, mas, ao mesmo tempo, do meu desejo desesperado de fazer teatro". Entre as montagens do grupo alemão figurou *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw. E teve um excelente nível a temporada da Cia. Jacques Charon–Robert Hirsch (entre os atores estava Raymond Gêrome, intérprete de George, na versão francesa de *Quem tem medo de Virginia Woolf?*); Robert Hirsch mostrou-se um ator excepcional, dos mais perfeitos já vistos em São Paulo, em *Le roi se meurt* (*O rei está mor-*

rendo), de Ionesco. Mais uma vez vimos *Dear Liar* (a célebre correspondência de Shaw e Dame Campbell), e *Happy days*, de Beckett, dessa vez com Brenda Bruce e Donald Sinden.

O Teatro Aliança Francesa recebeu, em 1966, o ator Bernard Dhéran e o mímico Pradel, que retornou a São Paulo em 1973. Nesse ano visitou-nos uma Cia. Israelita de Comédias, comandada por Joseph Buloft; o Teatro de Câmara Alemão; a Cia. Francesa de Jean-Laurent Cochet; e uma companhia britânica, encenando *Village wooing* e *The public eye*, de Peter Shaffer. Jean-Laurent Cochet, em missão didática, encenou *O misantropo*, que comemorava seu terceiro centenário: um espetáculo sóbrio, que valorizava a palavra, mas não esquecia as lições dos modernos diretores. Mil novecentos e sessenta e seis teve uma presença ilustre: a de John Gielgud, um dos maiores atores shakespearianos do nosso tempo, que, ao lado da grande atriz Irene Worth, interpretou no Municipal *Men and women of Shakespeare*. Na temporada de 1967, retornaram a São Paulo a Comédie Française, com *Os caprichos de Mariana*, *Cântico dos cânticos* e *El Cid*; o Teatro de Câmara Alemão, apresentando *A comédia dos erros*, de Shakespeare; *Depois da queda*, de Arthur Miller; *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, de Brecht; *Napoleão em Nova Orleans*, de Georg Kaiser; e *Minha irmã e eu*, de Ralph Benatky. O Teatro Stabile di Genova, uma das melhores companhias italianas, apresentou-nos um excelente *I due gemelli veneziani*, de Goldoni.

A visita do Teatro do Pireu, em 1968, provocou discussões. De um lado as montagens tinham uma rigidez e um desenho geométrico distantes do sopro dionisíaco impossível de se dissociar da tragédia grega. De outro, o conjunto enfrentou as obras sem nenhum escrúpulo purista, nos termos contidos nas análises arqueológicas dos espetáculos do século V a.C., o que deve ser levado a seu crédito. De qualquer forma, foi um acontecimento a primeira visita ao Brasil de uma companhia grega, apresentando o seu teatro. Também em 1968, a Cia. Francesa de Comédias, dirigida por Jean-Laurent Cochet, encenou *A noite de outubro*, de Musset, e *O jogo do amor e do acaso*, de Marivaux.

Em 1969 exibiu-se no Municipal o elenco do Teatro Estável de Catânia, estreando com *I Vicere*, uma inconveniente transposição para o palco do romance de Frederico de Roberto, feita por Diego Fabbri. O melhor espetáculo da pequena temporada foi sem dúvida *Liolà*, de Pirandello, que se ajustou admiravelmente às características do grupo e nos apresentou dois grandes atores: Ave Ninchi e Turi Ferro, sobretudo esse último, ator cheio de simpatia e colorido, sem temer os gestos largos e a teatralidade aberta, tão comuns aos verdadeiros intérpretes italianos.

Uma Companhia Francesa de Comédias (Jacques Mauclair) e o Teatro San Babila foram as principais atrações estrangeiras de 1970, mas também esses muito aquém dos elencos que nos costumavam visitar na década de 50. Os franceses apresentaram-se com um repertório de Ionesco (que veio pela segunda vez ao Brasil), e os italianos (apesar das presenças de Diana Torrieri e Ernesto Calindri) apenas nos sugeriram a observação de que o governo de seu país deveria ter mais cuidado na escolha dos elencos a serem enviados ao exterior.

O LIVING, PLANCHON E BOB WILSON

Em julho de 1970 chegam a São Paulo os componentes do Living Theatre, a convite de José Celso Martinez Corrêa. Julian Beck, Judith Malina e o ator Echnaton, que precedem de alguns dias o resto do grupo, consideram o Brasil sua maior aventura. Ao desembarcar, a 25 de julho, Beck, o responsável pelo conjunto, declara a *O Estado*: "Viemos ao Brasil para realizar uma experiência coletiva com o elenco do Teatro Oficina e o Grupo Lobo de Buenos Aires. Achamos que será a tarefa mais importante de nossa vida. Não trouxemos um roteiro e não partimos de uma idéia preconcebida, porque isso seria colonialismo cultural".

O Living realizou uma série de trabalhos a portas fechadas com jovens atores brasileiros, no Oficina, e a 30 de dezembro, com alunos do segundo ano da EAD (juntamente com a professora Dorothy Leiner), apresentou-se no largo da Matriz do Embu, com uma celebração intitulada *Rituais e visões de transformação*.

Mais tarde, detidos na cidade de Ouro Preto, eles aproveitam a prisão para continuar o trabalho de *The legacy of Cain* (*A herança de Caim*), convidando a participar dos exercícios outros prisioneiros e os próprios guardas da prisão. Uma vez soltos, voltam a Nova York, onde, numa casa alugada no Brooklyn, começaram a adaptar para a cena americana as experiências desenvolvidas no Brasil.

Marcam as temporadas teatrais estrangeiras, de 1971 e 1972, respectivamente, mais algumas mímicas de Marceau e *Siglo Agonico Cenci* – sete movimentos dramáticos baseados na vida da família renascentista, apresentados pelos argentinos Roberto Granados e Carlos Trafic.

Depois de muitos anos de expectativa, o público brasileiro teve oportunidade de conhecer o encenador e intérprete francês Roger Planchon, em 1973. Não com o elenco do Théâtre de la Cité de Villeurbanne, no qual ele se tornou mundialmente famoso, mas como diretor do Teatro Nacional Popular francês, que entrou em nova fase, sob a sua gestão. Planchon encenou *O tartufo*, de Molière, numa versão riquíssima, que mobilizou com igual mestria o social e o psicanalítico, expressos numa linguagem de grande plasticidade. Não teve a mesma sorte, nesse ano, a visita da Cia. Italiana Proclemer–Albertazzi; como a Censura interditou a montagem de *Pilato sempre*, de autoria do próprio Giorgio, o elenco limitou-se a apresentar um espetáculo denominado *Collages*, onde poderiam ser vistos dois monstros sagrados num clima pouco teatral e num espetáculo que mais parecia um arranjo de última hora para completar o programa da excursão.

A presença estrangeira foi a mais marcante na temporada de 1974. Tudo o que se apresentou no Festival Internacional de Teatro, promovido pela atriz-empresária Ruth Escobar, tinha excelente qualidade: *The Life and Times of Dave Clark*, por Bob Wilson; *Yerma*, de García Lorca, pela Cia. Espanhola de Nuria Espert, dirigida por Víctor García; e *Para onde is?*, de Gil Vicente, e *A ceia*, criação coletiva, pelo elenco português de A Comuna.

O norte-americano Bob Wilson abalou as nossas repousadas tradições teatrais com uma linguagem nova, que é sem dúvida a mais original e fascinante do palco moderno. Vencida a lentidão dos seus gestos e movimentos, instaura-se um mecanismo de sonho e de magia, antes desconhecido da platéia. Criador completo, que realiza o espetáculo como uma totalidade de sua autoria, Bob Wilson fala ao subconsciente do público e desperta as suas reservas de imaginação e êxtase. Também em 1974, por iniciativa do Instituto Goethe, esteve em São Paulo o conjunto português Os Bonequeiros, com *A grande imprecação diante das muralhas da cidade*, de Tankred Dorst, num belo desempenho.

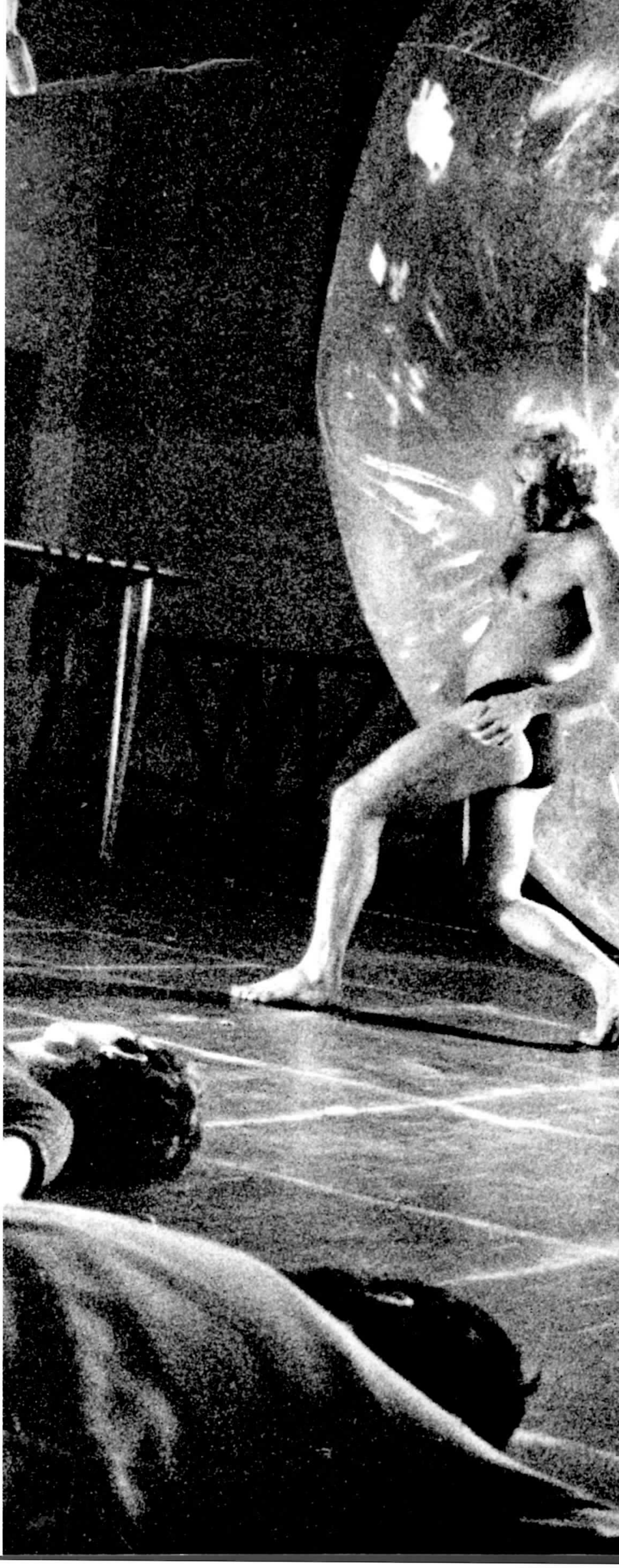
Se não vieram ao Brasil, por exemplo, o Berliner Ensemble ou alguns conjuntos de vanguarda norte-americanos, que têm atuado com alguma regularidade na Europa, não há dúvida de que se exibiu em nossos palcos a maioria dos grupos que trouxeram uma contribuição nova ao teatro, nas últimas décadas. De Jean-Louis Barrault a Jean Vilar e a Roger Planchon, passando pelo Piccolo Teatro de Milão e por várias companhias italianas de mérito, até

Robert Wilson, que é figura obrigatória nos festivais internacionais, o público paulista pôde conhecer diversas expressões fundamentais do palco moderno. E cotejá-las com o trabalho dos nossos elencos. Sem falso nacionalismo, cabe afirmar que o nível médio do nosso teatro não é em nada inferior ao de teatros muito mais experientes e tradicionais. Mesmo sem subvenções adequadas, as companhias paulistas não caem no comercialismo, que é a norma das montagens não subsidiadas de Paris ou da Broadway. É difícil um elenco de São Paulo, mesmo num espetáculo modesto e despretensioso, não desejar oferecer uma contribuição de arte e de cultura.

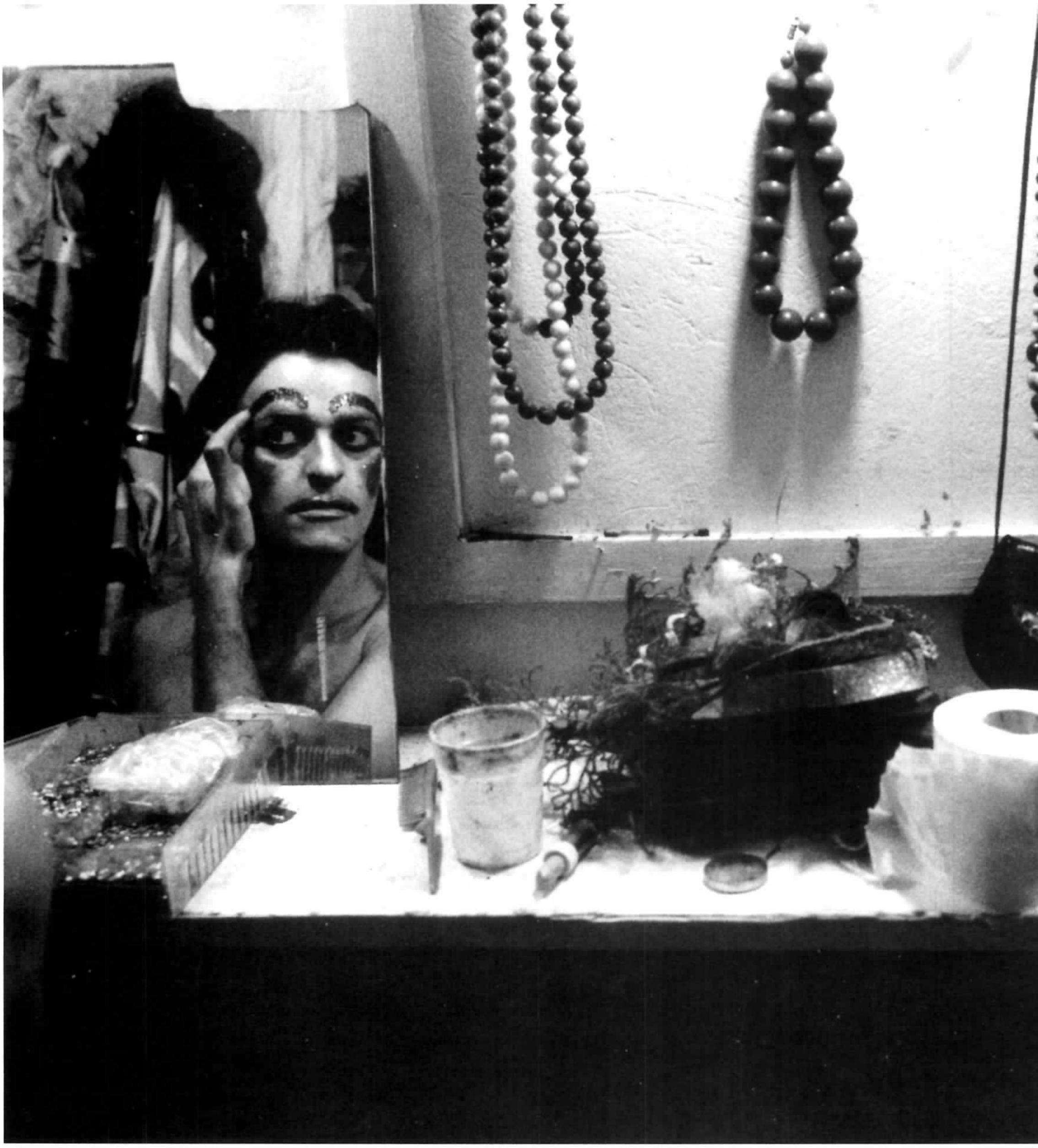
Nossa fase mais longa foi a da hegemonia do intérprete, correspondendo à do teatro europeu no século XIX, até o advento do encenador. O espetáculo, nos termos modernos, concebidos a partir do duque de Meiningen, de Antoine, de Stanislavski, de Gordon Craig e de Appia, só se tornou corrente no Brasil na década de 40, com Os Comediantes e depois com o Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC, na sua trajetória de 1948 a fins da década de 50, marcou a fase da hegemonia do encenador. O Teatro de Arena modificou as coordenadas do nosso palco, iniciando, com a estréia de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, a fase da hegemonia do autor nacional. Consolidada a dramaturgia brasileira, nosso teatro não tentou efetivamente a procura de um público popular, o que poderia constituir nova fase do seu processo cultural, mas se conteve em grande parte em pesquisas formais, contestando a relação tradicional palco-platéia, à maneira de conjuntos de vanguarda europeus e norte-americanos. Se essas experiências são válidas para o fortalecimento da linguagem especificamente teatral, que se encontra na relação ator-espectador, é certo que elas podem permanecer num beco sem saída, já que o apuro do instrumento interpretativo não obriga à maior comunicação.

PROBLEMAS AFLITIVOS

Há dois problemas que afligem o teatro em São Paulo e em todo o Brasil, em 1974: a falta de subvenções adequadas e a falta de liberdade de expressão. Em todo o mundo, desde a Grécia clássica, o teatro de arte sempre existiu com subsídios oficiais ou de mecenas voluntários ou designados pelo Estado, para prestar esse serviço público. Qualquer companhia ajudada pelo governo, na Europa, recebia uma verba superior à que o estado de São Paulo reservava para auxiliar todo o teatro profissional, numa temporada inteira.

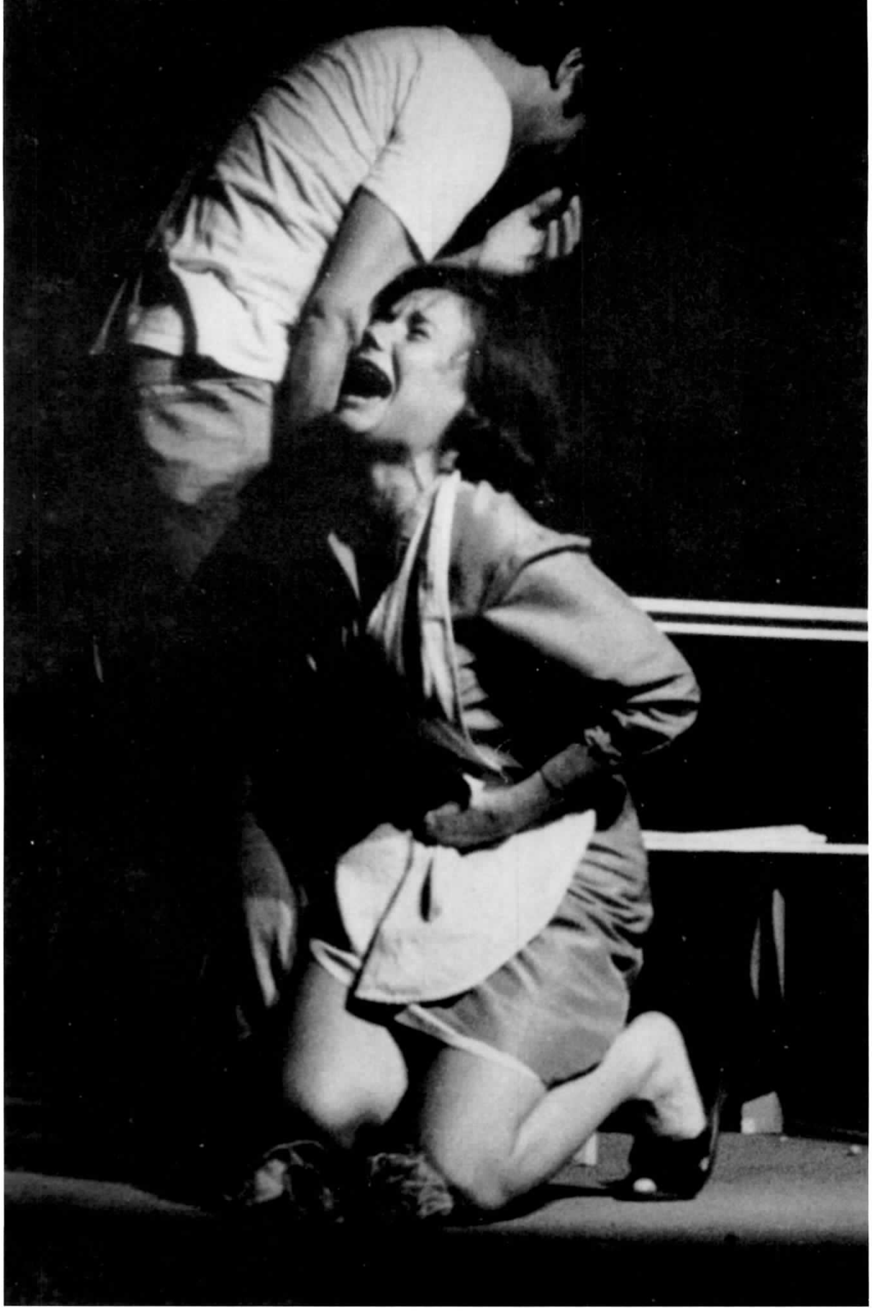


Rito do amor selvagem, de José Agrippino de Paula. Grupo Sonda, 1970. Na foto: Stênio Garcia. Acervo: José Agrippino de Paula



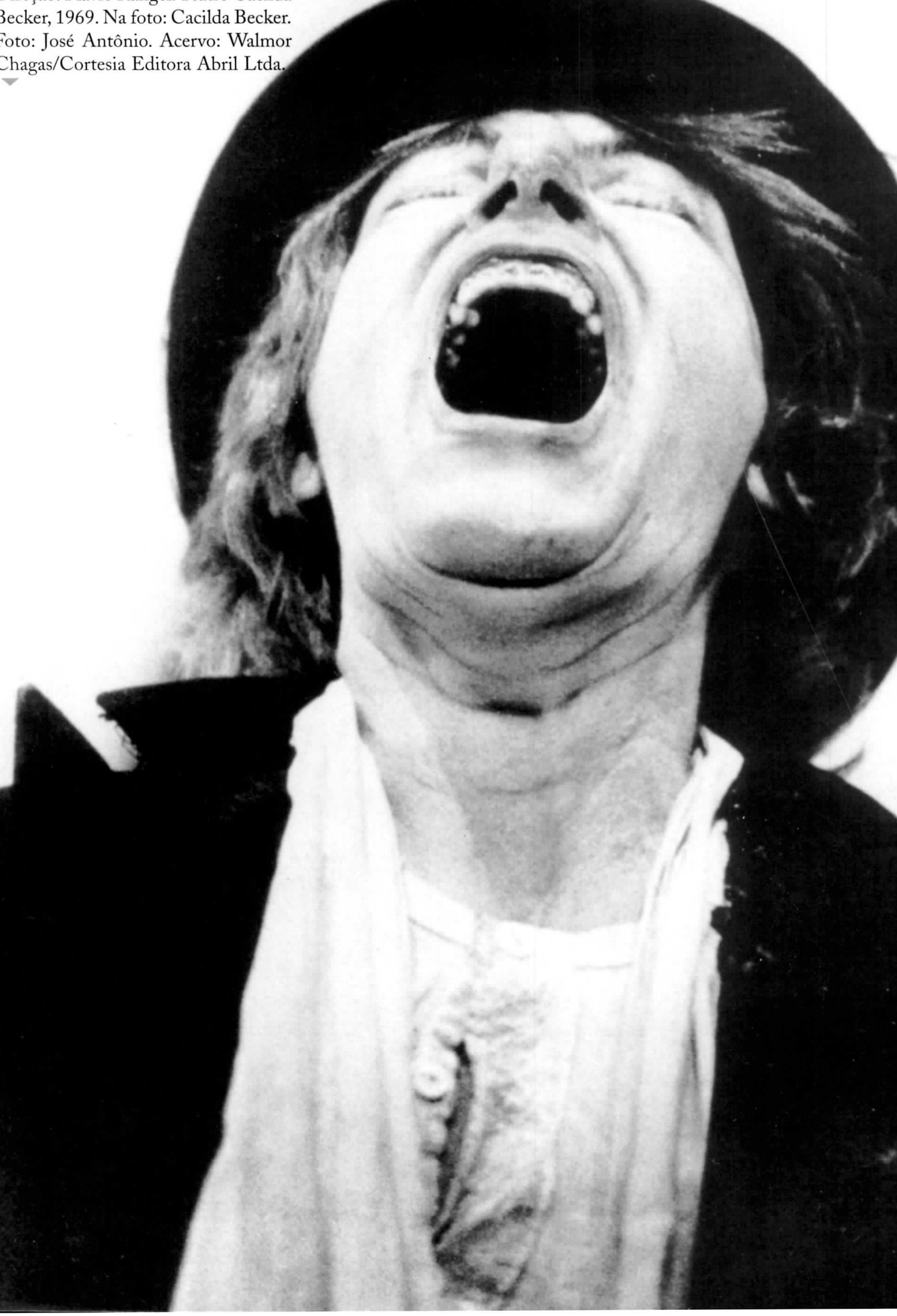
▲ Dzi Croquetes, 1976. Foto: Ruth Toledo. Acervo: Ruth Toledo

◀ *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, 1972. Na foto: José Celso e Renato Borghi. Acervo: Teatro Oficina



▲ *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos. Direção: Plínio Marcos. Teatro de Arte - TBC, 1967. Na foto: Luís Gustavo e Miriam Mehler. Foto: Fredi Kleemann. Acervo: Miriam Mehler

O arquiteto e o imperador da Assíria, de Arrabal. ▶ Direção: Ivan de Albuquerque. Produção: Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, 1970. Na foto: José Wilker e Rubens Corrêa. Acervo: Iconographia



Esperando Godot, de Samuel Beckett. Direção: Flávio Rangel. Teatro Cacilda Becker, 1969. Na foto: Cacilda Becker. Foto: José Antônio. Acervo: Walmor Chagas/Cortesia Editora Abril Ltda.

Com a inflação crescente e o aumento absurdo do custo de uma montagem, os auxílios concedidos se tornaram em geral inexpressivos. Era preciso atualizar devidamente o valor dos subsídios dados às empresas profissionais. Mesmo a entrada ponderável do Serviço Nacional de Teatro, nesse campo, não ofereceu aos conjuntos uma garantia de trabalho contínuo.

Sabe-se que o teatro sensibiliza as platéias quando se torna um evento. Um evento de qualquer tipo, mas sempre trazendo um elemento de originalidade ou de audácia que leva o espectador a deixar a poltrona confortável diante de um aparelho de televisão. Esse evento só ocorre se o teatro se exprime com liberdade. A liberdade para questionar as situações de toda ordem, seja no plano ético, seja no social. O teatro só interessa na medida em que põe o dedo numa ferida. O espetáculo tranqüilizante fala apenas a um público passivo, que não abandona mais as mensagens sedativas da tevê. Por isso, o problema verdadeiramente grave do teatro brasileiro, na década de 70, foi trazido pela censura, que não o deixava transformar-se num evento. Qualquer ousadia logo se castrava, numa sufocação gradativa da dramaturgia brasileira. Sem liberdade, não há teatro, que pode ser considerado sinônimo dela. E o público estava tão sedento de liberdade que, se o teatro voltasse a exprimi-la, seria de novo o ponto de encontro do povo brasileiro.

Posfácio

Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974), em primeira versão, foi publicado em quatro números do "Suplemento do Centenário" de *O Estado de S. Paulo*, nos dias 27 de dezembro de 1975, 3, 10 e 17 de janeiro de 1976. O convite era para que a matéria se contivesse numa única edição, mas a diretoria do jornal aceitou de bom grado a ultrapassagem dos limites iniciais.

Utilizaram-se, como fonte básica, o noticiário e a crítica estampados no próprio matutino. Vez por outra, um tema específico valeu-se do *Jornal da Tarde*, pertencente à empresa, ou de outros documentos. Apesar da extensão quase absurda num órgão de imprensa, alguns tópicos foram sintetizados, e por isso receberam novo tratamento neste livro.

Os autores chegaram a conceber um apêndice, que atualizaria o trabalho até o ano 2000. Em plena tarefa, desistiram de levá-la a cabo: ou apresentariam algo semelhante a um catálogo telefônico ou permaneceriam em generalidades pouco úteis, ademais geradoras de insatisfações. Daí, com a concordância da editora, terem optado por escrever um segundo volume, já que o número de estréias, nas últimas décadas, cresceu enormemente, não obstante as dificuldades econômicas.

Os autores

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

ALMEIDA PRADO, Décio de. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

ALVES DE LIMA, Mariângela & VARGAS, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967 (Clássicos Brasileiros).

BARRETO DO AMARAL, Antonio. *História dos velhos teatros em São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

BARROS DE ALMEIDA, Maria Inez. *Panorama visto do Rio. Companhia Tônia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, Ministério da Cultura, 1987 (Coleção Ensaios).

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Martins, s.d.

COLEÇÕES de *O Estado de S.Paulo* (1875-1974) e do *Jornal da Tarde* (1966-1974). .

DEPOIMENTOS – III. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC/Funarte/Serviço Nacional de Teatro, 1977 (Depoimento de Grande Otelo).

DIONYSOS – Ministério da Educação e Cultura – DAC – Funarte – Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, out. 1978, n. 24 (número especial sobre o Teatro de Arena).

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques – o homem e a obra*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1938.

FRÓES, Iris. *Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Teatro (Serviço Nacional de Teatro)/Ministério da Educação e Cultura, 1960.

GUZIK, Alberto. *Paulo Autran – um homem no palco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

JANSEN, José. *Apolônia Pinto e seu tempo*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim. Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

LOPES GONÇALVES, Augusto de Freitas. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, 4 v.

MADUREIRA, Joaquim (Braz Burity). *Impressões de teatro*. Lisboa: Ferreira e Oliveira, 1905.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MENDES, Oswaldo. *Ademar Guerra – o teatro de um homem só*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo/Brasília: Quiron/Instituto Nacional do Livro, 1976.

___________. *A outra crítica*. São Paulo: Símbolo, 1976.

SIMÕES, Lucinda. *Memórias de Lucinda Simões*. Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1922.

SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro – uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/Nova Alexandria, 1995.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960, 2 v.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina – primeiros tempos. 1908-1937*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

ÍNDICE REMISSIVO

Abba, Marta, 111
Aboim, Aurora, 107
Abramo, Athos, 34
Abramo, Décio, 118
Abramo, Lélia, 34, 244, 389, 395
Abramo, Lívio, 34, 127-28
Abranches, Adelina, 21, 52, 58-59, 85, 130, 286
Abranches, Aura, 89, 93
Abreu Dantas, 92
Abreu, Gilda de, 136, 163, 172
Abujamra, Antônio, 280, 293, 303, 359, 361-62, 366
Academismo, 96, 246, 325
Acaiabe, João Batista, 287
Achard, Marcel, 138, 222, 277, 289
Acremant, Albert, 326
Adacto Filho, Artur, 179
Adami, Hugo, 133-34, 136
Adami, Maria, 161
Adamov, Arthur, 242
Adler, Hans, 143
Affonso, Ruy, 280, 331, 335, 353, 355
Agrippino, José de Paula, 394
Aguiar d'Andrade, Eduardo de, 91
Aguiar, Iara de, 172
Aguiar, Theresa, 285, 389, 393
Aimée Lemos, 168, 174, 212
Albee, Edward, 280, 285, 304, 385, 392, 419
Albertazzi, Giorgio, 417
Alberti, Rafael, 366
Alberto, Álvaro, 179
Albuquerque, Alexandre, 50
Albuquerque, Elísio de, 328
Albuquerque, Ivan de, 358, 394
Alcântara Machado, Antônio de, 89, 103-104, 142
Alencar, Iracema de, 106, 123, 161, 172, 174-75, 360
Alencar, José de, 13, 16, 19, 98, 172, 185, 286, 326
Alfieri, Vittorio, 400
Alipi, Elias, 114
Allan, Ted, 244
Alma Flora, 141
Almeida, Guilherme de, 84, 115, 118, 140, 167, 172, 213, 322
Almeida, João Batista de, 142
Almeida Prado, Décio de, 125, 167, 175-77, 183, 209, 211, 214-15, 217, 247, 249, 274-75, 283, 288, 294, 301, 331-33, 336, 354
Almeida Prado, José Antônio de, 386
Almeida Prado, Rute de, 176
Almeida Sales, Francisco Luís de, 328, 336
Almirante, Itália, 110
Álvares Cabral, Pedro, 89
Alvarez, Analy, 287
Álvaro Alberto, 180
Alves da Cunha, José Maria, 87
Alves da Silva, Germano, 53
Alves de Lima, Mariângela, 288
Alvim, Renato, 101
Amadei, Yolanda, 392
Amado, Genolino, 192
Amaral, Crispim do, 50
Amaral, Yara, 281
Amaral Gurgel, 178
Amiel, Denys, 116, 400
Amoedo, Luís Carlos, 12-13
Amorim, Otília, 121, 125
Anahory, Eduardo, 182
Anchieta, José de, 286
Ancona, Vicente, 108
Anderson, Marian, 417
Anderson, Maxwell, 334
Anderson, Milo, 161
Anderson, Robert, 253

Andrade, Euclides de, 90-92, 106
Andrade, Flávio de, 113
Andrade, Jorge, 221, 242-43, 245, 250, 286-87, 292, 299, 333, 365-67
Andrade, José Carlos de, 287-88
Andrade, Mário de, 96, 126, 138, 222, 301, 360
Andrade, Oswald de, 84, 135, 177, 286, 322
Andrade Filho, Oswald de, 144
Andrade, Plínio de, 143
Andreiev, Leonid, 334
Aníbal, Augusto, 95
Anouilh, Jean, 185, 188, 191, 211, 214, 220, 249, 332, 355, 399
Ansaldi, Marilena, 388
Anski, Chalon, 360
Antoine, André-Paul, 38, 330, 424
Antônio Carlos, 363, 396
Antônio José, 185, 254, 273
Antônio Pedro, 13, 394, 398
Antonioni, Michelângelo, 295
Antunes Filho, José Alves, 242-43, 251, 285, 329, 331, 355-57, 363-65, 368, 386, 389, 395, 398
APCT, *ver* Associação Paulista de Críticos Teatrais
Appia, Adolphe, 424
Aragão, Teresa, 366
Arap, Fauzi, 251, 360, 395
Araújo, Auristela, 179-80
Araújo, Carlos Maria de, 353
Araújo, Eloy, 287, 393
Arbuzov, Alexei, 304
Arcadismo, 96
Archibald, William, 335
Arco e Flexa, Jairo, 251, 363, 385
Arden, John, 285
Arena, *ver* Teatro de Arena
Arena, Rodolfo, 175
Arinos, Afonso, 90, 92
Aristófanes, 183, 286, 388
Aristóteles, 108, 241
Arniches, Carlos, 181
Arozo, Mário, 87
Arrabal, Fernando, 387, 394
Arruda, Genésio, 116, 142, 161, 163
Arruda, L., 87
Arruda, Neide, 396
Arruda, Sebastião, 56, 63-64, 88-89, 95, 98, 103, 106-107, 110, 114, 119, 121, 124, 136, 167
Arruda, Susy, 355
Arruda Castanho, César, 394
Artaud, Antonin, 388
Artigas, Eloy, 334
Arutim, Luiz Carlos, 287
Assis, Francisco de, 291
Assis, Wolney de, 367
Assis Machado, Joaquim Maria de, 144
Assis Pacheco, Francisco de, 23, 30, 45, 121, 291
Associação Paulista de Críticos Teatrais, 274, 335, 354
Assumpção, Leilah, 390-91
Astaire, Fred, 163
Athayde, Roberto, 398
Audiberti, Jacques, 222
Augier, Émile, 14, 17, 31
Aura Abranches, 58, 59-60, 64, 130
Aust, G. B., 360
Autran, Paulo, 209, 212, 214, 219, 223, 251, 256, 273-274, 276, 277, 332, 356, 361, 363, 365, 386, 389, 394-395, 397
Avancini, Walter, 365, 367
Avelar Pereira, 92
Axelrod, George, 276
Ayala, Walmir, 277
Aymé, Marcel, 329
Ayres Netto de Godoy, Lúcia, 287
Azevedo, Aluísio, 20
Azevedo, Artur, 13, 18-19, 23, 30, 34, 39-40, 47-48, 55, 61, 64, 86, 92, 138, 168, 185, 245, 286, 290, 358, 368, 397
Azevedo, Odilon, 131, 162, 170, 182, 184, 333
Azevedo, Roberto, 287
Azevedo, Viterbo, 92
Baccarelli, Milton, 254, 287, 334, 359
Bagnold, Enid, 390
Bahia, Xisto, 18, 21
Baker, Joséphine, 120
Balabanian, Aracy, 287, 290, 368
Baldwin, James, 367
Bananére, Juó, 89-90
Bandeira, Manuel, 96, 218
Bandeira, Ricardo, 359, 363, 367
Banville, Théodore de, 84
Barbieri, Francisco Asenjo, 12
Barbosa, Alvim, 357
Barbosa, João, 59
Barbosa, Rui, 63
Barbosa Lessa, 291, 336
Barcelos, Jaime, 247, 328
Barcelos, Luiz Eugênio, 355
Barcelos, Nélson, 176
Bardavid, Isaac, 357
Barde, André, 118
Barillet, Pierre, 390
Barjona, Augusto, 57
Barone, Augusto, 121
Barrault, Jean-Louis, 241, 364, 400, 419, 423
Barreto Leite, Luíza, 192, 244
Barreto Leite, Maria, 180
Barrie, J. M., 209
Barros, Beatriz, 357
Barros, Luís de, 118, 125
Barros, Théo de, 298
Barros Camargo, Maria Teresa, 138
Barros de Almeida, Maria Inez, 256
Barros Pinto, José de, 176, 183, 286
Barroso, Ari, 137
Barroso, Gastão, 98, 121, 171
Barroso, Inezita, 363, 367
Bassi, Eduardo, 211
Bastos, Danilo, 355
Bastos, João, 112, 142
Bastos, Othon, 324, 395
Bastos, Palmira, 53, 64, 94, 358
Bastos Tigre, Manuel, 64, 109
Bataille, Henry, 48, 56-58, 167
Batista, Xandó, 224
Batista de Almeida, João, 172, 185, 386
Batista Júnior, 109

Batista Pereira, Antônio, 63
Bauer, Maria do Carmo, 281, 287
Baunstein, Moysés, 287, 392
Bayma, Henrique, 138
Beaumarchais, Pierre, 93, 185, 395, 400
Beck, Julian, 422
Becker, Alfredo Ernesto, 138
Becker, Cacilda, 42, 59, 125, 169-70, 176, 185, 189, 191, 213-14, 218-20, 224, 278, 280-83, 299, 321, 332-33, 356, 362, 368, 385, 387
Becker, Henrique, 288
Beckett, Samuel, 277, 282, 285, 421
Becque, Henry, 49, 185, 389, 420
Beethoven, Ludwig von, 45
Behan, Brendan, 285
Béjart, Maurice, 399
Belfort, Salim, 176
Belincky, Ricardo, 359
Bell, Lindolf, 287, 363
Belucci, José Carlos, 301
Ben Ami, Jacob, 142, 209
Ben Hecht, 209
Benatky, Ralph, 421
Benavente, Jacinto, 90, 220
Benedetti, Lúcia, 213, 386
Benevente, Elvira, 56
Bengell, Norma, 389
Beolco, Angelo, 298, 419
Berendt, Rachel, 164, 168, 182
Berio, Luciano, 359
Bermudes, Felix, 112
Bernard, Tristan, 83, 94
Bernhardt, Sarah, 19, 24-27, 31, 39, 43, 96, 140, 178
Bernstein, Henry, 41, 46, 52, 56, 64, 112, 116, 139, 168
Berr, Georges, 40, 138
Berti, Diva, 121
Bertini, Ítalo, 327
Bertini, Silvia, 119
Bertolazzi, Carlo, 400
Berton, Pierre, 37
Bethencourt, João, 220, 286, 394
Betti, Ugo, 220, 247
Biar, Célia, 247, 355
Bilac, Olavo Braz Martins dos Guimarães, 45
Bill, Tom, 116, 126, 137
Binot, J., 165
Birabeau, André, 138, 188, 220
Bisson, Alexandre, 87, 95
Bittencourt, Haydée, 188, 355-56
Bivar, Antônio, 251, 389
Bizzarri, Edoardo, 336, 367
Blasco Ibañez, Vicente, 18-19
Blaunstein, Renata, 288
Bloch, Pedro, 294, 330, 335, 359, 362-63, 394
Blum, Ernest, 64, 82
Bo Bardi, Lina, 324, 335
Boal, Augusto, 220, 289-300, 302-303, 330, 333, 355, 360, 365-66, 387
Boer, Regina de, 367
Bogus, Armando, 353, 355, 362, 366, 386
Bojano, Irene de, 164, 166, 176, 355
Bollini Cerri, Flamínio, 214-215, 245, 250
Boni, Franca, 142
Bontempelli, Massimo, 136
Bonucci, Alberto, 400
Borba Filho, Hermilo, 253, 280, 353-54
Borges, Sylvia, 395
Borghi, Renato, 304, 322, 324, 398
Borsato, Eduardo, 394
Bosio, Gianfranco de, 419
Bossa Arena, 296
Boucher, Victor, 120
Bourbonnais, Ded, 274, 417
Bourdet, Édouard, 185, 254, 400
Bourgeois, Anicet, 17
Bourget, Paul, 46
Bousquet, Gastão, 40
Bracco, Roberto, 33, 58, 420
Braga, Érico, 116
Braga, Francisco, 91
Braga, Nadir, 179
Braga, Rubem, 386
Braga, Zora, 286
Braga Júnior, 18, 21
Bragaglia, Anton Giulio, 121, 161, 164, 178
Brandão, Carminha, 366
Brandão, João Augusto Soares, 15, 40, 45, 48-49, 61-63
Brandão Filho, Moacir Augusto Soares, 163
Brandão Sobrinho, Francisco Soares, 53
Brandès, Marthe, 46
Brant, Carlos, 192
Brant, Mariclaire, 287
Brasseur, Pierre, 420
Brazão, Eduardo, 15, 41, 94
Brecheret, Victor, 332
Brecht, Bertolt, 213, 241, 251, 285, 293-94, 298-99, 321, 323-25, 357, 362, 386-87, 390, 397-98, 421
Brieux, Eugène, 85, 89
Brignone, Lilla, 420
Brito, J., 43
Britto, Sérgio, 245, 288, 328
Bruce, Brenda, 421
Bruckner, Ferdinand, 359
Brulé, André, 88, 90
Brum, Moema, 304
Brunetti Atta, Amin, 331
Bruno, Eleonor, 329
Bruno, Nicette, 329, 353
Bruzzi, Íris, 361
Buarque de Holanda, Chico, 245, 321, 323, 364, 387
Buazzelli, Tino, 417
Büchner, 419
Bueno, Clóvis, 385
Buloft, Joseph, 421
Burgain, Luís Antônio, 14
Bussi, Guido, 139
Cabo, Antônio do, 277
Cabral, Maria de Lourdes, 116
Cabral, Sadi, 248, 358, 368
Caillavet, Gaston de, 100, 168, 329
Caiubi, Caio Eduardo, 176, 183, 211
Caixe, Norma, 166
Cajado, Paulo, 212
Calado, Antônio, 273-74, 292
Calderón de la Barca, Pedro, 286, 389
Caldwell, Erskine, 248

Calindri, Ernesto, 422
Calvo, Aldo, 212, 244, 274, 333, 367
Câmara, Isabel, 390
Câmara, João da, 85
Camargo, Bento de, 23, 92, 108
Camargo, Cristóvão, 182
Camargo, Joraci, 114, 117-18, 122-23, 128-30, 141, 166, 168, 172, 174, 178, 186, 192, 326-27
Camargo, Maria Célia, 393
Camargo Bueno, Eglé, 142
Camilli, C. G. de, 33
Camin, Pedro, 125
Caminha, Delorges, 139, 165, 167
Camões, Luís Vaz de, 388
Camoletti, Marc, 362
Campanile, Achille, 213, 255
Campbell, Mrs. Patrick, 420
Campelo Neto, Antônio Heráclito, 243, 366
Campos, Antônio de, 180
Campos, Carlos de, 87, 108
Campos, Geraldo, 355
Campos, Humberto de, 109
Campos, Sebastião, 244
Campos de Oliveira, Geraldo, 328
Campos Lima, Maria José de, 287
Camprodon, Francisco, 12
Camus, Albert, 189, 253, 255, 286, 420
Capellano, 142
Capelli Camarão, Afonsina (Nina Sanzi), 49
Capote Valente, Maria da Glória, 138
Capozzi, Fernando, 81
Cappelli, S., 418
Caprioli, Vittorio, 400
Capus, Alfred, 46, 85
Carcavallo, 114
Cardone, 185
Cardoso, Lúcio, 330
Cardoso, Mary, 180
Cardoso, Sérgio, 60, 213-14, 218, 244, 252-55, 280, 326, 331, 333-34, 356, 361
Cardoso, Sylvia, 255
Cardoso de Meneses, 63
Carini, 47
Carlino, Lewis John, 394
Carneiro, Cecília, 281
Carneiro, Nelson, 332
Carnicelli (alfaiate), 132
Carolina de Jesus, 254
Carone, Felipe, 353, 355
Carrero, Tônia, 218-19, 223, 256, 274, 276-77, 327, 361, 385, 398
Carvalho, A. C., 276, 328
Carvalho, Alice de, 112
Carvalho, Dinorá de, 140, 176
Carvalho, Flávio de, 133
Carvalho, Jocy de, 359
Carvalho, Maria José de, 188, 386, 389
Carvalho, Salu de, 125
Carvalho Pinto, Carlos Alberto de, 224, 242, 358
Casadesus, Gisèle, 185
Casais Monteiro, Adolfo, 335
Casale, Luigi, 367
Casarès, Maria, 420
Casona, Alejandro, 327, 331
Castelo Branco de Almeida, 165
Castilho, Carlos, 299
Castro, Alberto de, 170
Castro, Cândido de, 88
Castro, Consuelo de, 390, 392, 398
Castro, Ewerton de, 398
Castro, Maria, 82, 87
Castro Lopes, Domingos de, 35
Catalano, Vicente, 138, 253, 292, 327
Catallo, Pedro, 33
Cattan, Benjamin, 385
Cau, Jean, 395
Cavalier, Helena, 18
Caxias (Chaves Florence), 89-90
Cayol, 81
Celeste Aída, 361
Celestino, João, 163
Celestino, Vicente, 163, 172
Celi, Adolfo, 212, 214-15, 218-20, 246, 256, 273, 275, 277, 332, 356, 358
Célia Helena, 304, 392
Célia Olga, 287
Celso, Maria Eugênia, 124
Cenni, Franco, 32, 367
Centofant, Luciano, 176
Centro de Estudos Teatrais, 281, 387
Centro de Pesquisas Educacionais, 295
Cerqueira Leite, Ana Maria, 286, 294
Cervantes, 286, 359, 392
Chaby Pinheiro, 59, 112
Chagas Júnior, 92
Chagas, Nellie, 292, 358
Chagas, Walmor, 220, 278, 280-82, 321, 332, 363, 385, 395, 398
Chamarat, Georges, 400
Charatsaris, K. N., 335
Chase, Mary, 214
Chaves, Agenor, 109
Chen, Ari, 321
Chiarelli, Luigi, 110
Chico de Assis, 293, 299, 388, 396
Churchill, 185
Ciambroni, Ronaldo, 299, 399
Cirilo Júnior, 138
Civelli, Carla, 247, 331-32, 334
Claudel, Paul, 168, 172, 185, 286, 417, 420
Closson, Herman, 417
Clotilde, bailarina, 13
Cochet, Jean-Laurent, 421
Cocquelin, Jean (Aristides de Basile), 179, 359
Cocteau, Jean, 192, 210, 361, 386
Coelho, Rui, 176
Coelho, Sônia, 176
Coelho Neto, Henrique Maximiano, 48, 57, 82, 100, 114, 138, 185, 244, 286, 334, 361
Coimbra, Arnold, 179
Colaço, Amélia Rei, 167
Colaço, Jorge, 53, 54
Colaço, Rei, 119
Colás, João, 18, 40, 49-50
Os Comediantes, movimento, 139, 179, 189-92, 248
Comédie Française, 185, 209, 400, 419, 421

Comissão Estadual de Teatro, 224, 241, 255, 275, 279, 282, 299, 336, 354, 368, 393-94, 398, 419
Comissão Permanente Estadual de Teatro, 336
Companhia Brasileira de Comédia, 106, 355, 358
Companhia Dramática Nacional, 59, 95, 98, 218
Companhia Leite e Pinho, 59
Contier, Luís, 166
Copeau, Jacques, 164, 241
Coppée, François, 139
Coquelin, Constant, 21, 39, 43, 45
Correa, Lígia, 211
Correa Júnior, José, 138
Corrêa, Rubens, 385, 394
Corrêa, Willy, 279
Correia Varela, 99, 255
Correia, Viriato, 99, 104, 116, 123, 129, 136, 162, 165, 184, 186
Corsi, Benedito, 223, 251, 256, 274, 287, 389
Cortes, Araci, 109
Cortez, Raul, 281, 304, 368
Costa, Albertina, 301
Costa, Armando, 296, 366, 394
Costa, Beatriz, 107, 161, 185
Costa, Gal, 296
Costa, Jaime, 102, 105, 108, 116-18, 123, 127-28, 165, 171, 178, 186, 188-89, 242, 244, 252, 327, 329-30, 333, 336, 361, 366
Costa, Túlio, 392
Costa Leite, Maria Augusta, 138
Costa Neves, Conceição da, *ver* Regina Maura
Cotó, Frederico, 88
Cotrim, Carlos, 334
Courteline, Georges, 286
Coutau, Maulde, 367
Couto, Armando, 180, 329, 331
Couto, Belizário, 125
Coward, Noel, 141, 185, 218, 253, 331, 332
Cozzella, Maria Amélia, 295
Craig, Edward Gordon, 424
Cretella Júnior, José, 166
Croisset, Francis, 108
Crommelinck, Ferdinand, 285, 329
Crouse, Russel, 220
Crowley, Mart, 395
Cruz, Walter, 287
Cruz e Sousa, João da, 213
Cuneo, Enrico, 32-33, 37
Cunha, Alzira, 301, 360
Cunha, Euclides da, 30
Cunha, Vasco Leitão da, 113
Cuniberti, Gemma, 16
Cuoco, Francisco, 287, 363, 366
Cuore, Hector, 183
Curado, Eduardo, 390
Curto, Ramada, 120
D'Annunzio, Gabriele, 21, 38, 48-49, 53, 58, 136, 192, 333
D'Aversa, Alberto, 220-222, 244, 246, 254, 285, 357, 359, 364
D'Ennery, Adolphe Philippe, 24
Daguerre, Zelmira, 183
Dahl, Maria Lúcia, 366
Damel, Carlos, 181
Damy, Martin Egydio, 99
Dane, Clemence, 326
Daniel, Ronaldo, 304
Dantas, Júlio, 112, 333
Darcel, Deny, 332
Darthés, Camilo, 181
Dasté, Jean, 164-65
Daumerie, Yvonne, 115
Dauphin, Claude, 400
Dearly, Max, 101
Deed, André, 58
Del Picchia, Menotti, 95, 100, 107, 139, 188
Del Rey, Geraldo, 367, 386
Del Rio, Dolores, 163
Delacy, Monah, 288
Delamo, Oslei, 287
Della Costa, Maria, 189, 191, 220, 222, 247-251, 356, 385, 398
Della Guardia, Clara, 31, 35, 37-38, 42, 48, 56, 58, 90, 94, 96
Della Guardia, Ernesto, 90
Della Guardia, Luiz, 96
Dermot, Galt Mac, 393
Dermoz, Germaine, 98, 107, 116, 139
Descaves, Jean-Luc, 279, 302, 353, 358, 361, 364
Desprès, Suzanne, 41-42, 52, 84
Deval, Jacques, 144, 192
Devine, George, 360
Dhéran, Bernard, 421
Di Biasi, Emílio, 285, 389
Di Lorenzo, Tina, 41, 43, 47-48, 58
Diaghilev, Serge, 133
Dias, Annamaria, 394, 399
Dias, Ernâni, 175
Dias, Pedro, 136
Dias Braga, José, 14, 24, 37, 48
Dias Gomes, Alfredo, 173, 181, 223, 242, 294, 359, 386
Dickens, Charles, 93
Dimitradis, Dimitri, 285
Diniz, Laís, 174-75
Dinner, W., 247
Divitis, Glauco de, 212
Doblas, 188
Domênico, Maria Eugênia de, 287
Domingues, Mário, 99, 116
Donizetti, Gaetano, 31
Donnay, Maurice, 57
Dormien Koudela, Ingrid, 288
Dorst, Tankred, 397, 423
Dorziat, Gabrielle, 49, 115
Dostoiévski, Fédor, 418
Douglas, Felicity, 417
Dragun, Oswaldo, 359
Dregely, Gabor, 335
Drummond de Andrade, Carlos, 89
Du Maurier, Daphne, 253
Duarte, Débora, 367
Duarte, José, 56
Duarte, Nélson, 353, 355
Duarte, Paulo, 138
Duarte, Regina, 386
Duarte Ribeiro, 130
Dumaine, Gabrielle, 417

Dumas, Alexandre, 14, 17, 27, 43, 56, 94, 168
Dumas Filho, Alexandre, 14, 17, 43, 56, 58, 64, 168, 214, 420
Dumont, Alberto, 142
Duncan, Isadora, 84
Duprat, Raymundo, 291, 328
Durães, Manuel, 106, 112, 130-31, 141, 161, 174, 182, 333, 368
Dürrenmatt, Friedrich, 223, 280, 286, 363, 397, 419
Durst, Walter George, 298, 363, 366
Duse, Eleonora, 31,33, 43, 44-45, 49, 60, 178
Dux, Pierre, 185
Dyer, Charles, 363
Dzi Croquettes, 398
EAD – *ver* Escola de Arte Dramática de São Paulo
Eagling, R. H., 162-63
Eccio, Egídio, 243
Echnaton, 422
Eckhardt, Fritz, 417
Eckman, Carlos, 43
Egrei, Selma, 287
Eichbauer, Hélio, 322, 388
Eisenhower, Dwight, presidente, 418
Ekstein, Martha, 211
Elchmer, Nagib, 224, 355, 368
Ellis, Alfredo, 63
Emília Adelaide, 13-14
Escande, Maurice, 400
Escobar, Aylton, 394
Escobar, Carlos Henrique, 294, 359
Escobar, Ruth, 357, 361-62, 366, 368, 386-89, 423
Escola de Arte Dramática de São Paulo, 125, 139, 210, 220, 252, 254, 256, 283-90, 299, 326, 329, 353, 359, 392, 399-400, 422
Espert, Nuria, 423
Ésquilo, 286, 389
Estado Novo, 161, 322
Estela, Afonso, 417
Eurípides, 286, 368, 388, 395
Eva Wilma, 289, 363, 386
Eversong, Leny, 362
Evtuchenko, 367
Expressionismo, 11, 106, 211, 253
Fabbri, Diego, 418, 421
Fabregues, Miguel, 291
Fagundes, Antônio, 395
Fagundes, Sezefredo, 91
Fagundes Telles, Lygia, 181, 286
Falbo, Carlos, 172, 176
Falcão, Maria, 38
Falchetti, Edna, 287
Falco, Rubens de, 279, 335, 355, 395
Falk, Rossella, 212, 418
Faria, Isadora de, 287
Faria de Freitas, Genoveva, 181
Faria de Freitas, Ifigênia, 181
Faria Rosa, Abadie, 94, 98
Fausta, Itália (Faustina Polloni), 33, 37, 43, 87, 95, 98, 144, 165, 248, 328
Felleger, Esther, 357
Feodor, Ladislau, 174
Feraudy, Maurice, 46, 120
Feres, Sarah, 287
Fernandes, José Eduardo, 176
Fernandes, Millôr, 218, 286, 365, 386, 392
Ferrara, José Armando, 287, 387
Ferrari, Paulo, 33
Ferraz, Geraldo, 135-36
Ferreira, Antônio, 254
Ferreira, Bibi, 173, 175, 184, 284, 326-327, 329, 333, 335, 361, 397
Ferreira, Carlos, 28
Ferreira, Hamilton, 176
Ferreira, Ítala, 99-101, 109, 165
Ferreira, Plácido, 106
Ferreira, Procópio, 13, 21, 98-102, 104, 108-109, 114-15, 117-18, 121-23, 127, 129-32, 137-41, 143, 166-68, 170, 172-75, 178, 181, 185, 189, 192, 223, 244, 284, 326, 329, 335, 359, 365-66, 387
Ferreira, Sônia, 301
Ferreira de Sousa, Francisco, 48
Ferreira Gullar, 245, 366, 394
Ferrite, Zanoni, 287
Ferro, Turi, 421
Feuillet, Octave, 14
Feydeau, Georges, 40, 45, 56, 64, 185, 250-51, 286, 400
Field, Betty, 419
Figueiredo, Guilherme, 214, 221, 274
Figueiredo, Ricardo, 87
Filgueiras, Caetano, 18
Filippo, Edoardo de, 244
Filippo, Peppino de, 417
Fiocca, Bri, 287
Fisal, Augusto, 176
Flers, Robert, 100, 108, 168, 329
Fleury, Tito, 176
Flor del Braz, 33
Fo, Dario, 254
Folley, Charles, 39
Fonseca, Alvarenga, 110
Fonseca, Antônio, 105, 108
Fonseca, Hermes da, 64
Fonseca, Luís, 87
Fontana, Emílio, 281, 287, 304, 353, 367, 386
Fornari, Ernâni, 143, 165, 170, 173, 334, 386
Fortes, Luiz Roberto, 301
Fortuna (ator), 41
Foster, Paul, 395
Foz, Antônio Carlos, 363
Fraga, Eudinyr, 287-88, 334, 387, 392
Franca Bonni, 209
França Júnior, Joaquim da, 13, 18, 25, 48, 64, 86, 88, 185, 286
France, Anatole, 50
Francen, Victor, 107
Franceschi, Thilde, 360
Francis, Arturo da, 137
Francisco Ferdinando, de Áustria, 64
Franco, Benito, 94
Franco, major Otelo, 138
Franco, Sueli, 360, 397
Franco, Walter, 287
Fraser, Etty, 322
Frèches, Claude-Henri, 353
Fregolente, Ambrósio, 212, 220, 247, 327
Fregoli (transformista), 47

Freiman, Adolf, 94
Freire, Roberto, 224, 241, 286, 291, 292, 366, 387
Freire Júnior, Francisco José, 103, 136, 163
Freire Franco, Marina, 164, 166-67, 176, 181, 183, 211, 367
Freitas Marcondes, J. V., 163
Freud, Sigmund, 168
Frings, Ketti, 303
Frisch, Max, 255, 304
Fróis, Íris, 94
Fróis, Leopoldo, 40, 63-64, 81-83, 93-95, 99-101, 103, 105, 108, 112, 116-17, 120, 130, 218
Frontin, Paulo de, 22
Fronzi, Cesare, 137, 172
Fronzi, Iolanda, 172
Fronzi, Renata, 172
Fuller, Loie, 27, 38
Furtado Coelho, Luís Cândido, 14-15, 18, 24, 28
Galante de Sousa, J., 34, 84
Galdós, Perez Benito, 35
Gallipaux, 38
Galvão, Lafayette, 394
Galvão Soares, Ivone, 166
Gama e Silva, Luís Antonio, ministro, 299
Gama, Jota, 336
Gandera, Felix, 109
Garay, Benjamin de, 101
Garbo, Greta, 89
Garcia, Chianca de, 188, 327
Garcia, Clóvis, 286, 330-31, 336
Garcia, Stênio, 366, 386, 395
García, Víctor, 387-89, 423
García Lorca, Federico, 184, 242, 250-51, 286, 366, 388, 398, 423
Garcia Mendes, Miriam, 288
Garcia Velloso, 82
Garibaldi, Giuseppe, 170
Garrett, João Batista de Almeida, 86, 167, 286
Garrido, Alda, 19, 103, 119, 136, 161, 168, 172, 174, 326-27, 329, 336
Garrido, Eduardo, 18, 37
Gaspar, Dalmo, 179
Gassman, Vittorio, 212, 400, 420
Gaster, Lyson, 161
Gavault, Paul, 40, 182
Gay, John, 213
Gazzo, Michael Vincente, 355
Genet, Jean, 386, 388
Gentil, Afonso, 288, 299
Gentil, Augusto, 85
Geraldy, Norma, 141
Geraldy, Paul, 218
Gêrome, Raymond, 420
Gershwin, George, 417
Gerstenberg, A., 285
Ghelderode, Michel de, 219, 277, 285, 417
Ghéon, Henri, 274
Ghigonetto, Antônio, 392
Giacometti, Paolo, 14-15, 45
Gibson, William, 390
Gidali, Márika, 253, 366, 385, 393, 395
Gielgud, John, 421
Giglioli, Ubyrajara, 385, 393
Gil, Gilberto, 296, 298-99
Gill, Gláucio, 304, 361
Giovanetti, Silvio, 400
Giovanni Emanuel, 30, 33
Giraudoux, Jean, 171-72, 182, 184, 419
Giusti, Russo, 122
Godet, Felice, 115
Godoy, Lúcia, 392
Góes, Esther, 255, 287, 398
Góes, Silvinha, 255
Gogol, Nicolai, 242, 298
Goicoechea, Carlos, 141, 185
Goldenberg, Samuel, 142
Goldoni, Carlo, 142, 170, 173, 178, 185, 213, 250, 273-74, 286, 328, 336, 359, 400, 417-18, 421
Gombarg, Leon, 182
Gomes, Carlos, 19, 31
Gomes, Elza, 123, 130
Gomes, Lindolfo, 96
Gomes, Roberto, 95, 123
Gomes Cardim, 23, 36, 45, 57, 87
Gomes Machado, Lourival, 125, 177, 180, 181, 213, 353-54
Gomide, Nery, 396
Gonçalves, Delmiro, 188, 211, 247
Gonçalves, Dercy, 187, 329, 333, 336, 355
Gonçalves, Eros (Martin Gonçalves), 189
Gonçalves, J., 63
Gonçalves, Milton, 224, 291, 293
Gonçalves, Paulo, 99, 102, 105-106, 108, 127, 132, 171
Gonçalves Dias, Antônio, 218, 399
Gondin Filho, Isaac, 358
Gonzaga, Armando, 99, 104-105, 116, 141, 186
Gonzaga, Francisca (Chiquinha), 136
Goodrich, Frances, 355
Gorenstein, Gastão, 176
Górki, Máximo, 214, 304, 321
Goulart, Paulo, 91, 329, 353, 366, 399
Goulart de Andrade, José Maria, 48, 57, 95
Gouveia, Célia, 246, 399
Graça, José, 179
Graça Melo, Otávio, 189, 248, 251, 329-30, 360, 394
Graciano, Clóvis, 176-77, 183, 209, 353
Gracindo, Paulo, 143
Gramatica, Emma, 49, 178, 209
Gramm, Rita, 419
Granados, Roberto, 423
Grande Otelo, 107, 109
Grasso, Giovanni, 51, 178
Grecco, Irina, 355, 366, 386
Grédy, J. P., 390
Grey, Lina, 180
Grijó, 58
Grotówski, Jerzy, 388
Grupo de Teatro Experimental – GTE, 175, 178, 180, 183, 187, 192, 210-11, 283
Grupo Lobo, 324, 422
Grupo Opinião, 296, 300
Grupo Teatral da Juventude, 358
Grupo Universitário de Teatro – GUT, 175-76, 178, 183, 187, 211, 283
Gualberto, Luciano, 95
Guariba, Heleny, 390

Guarnieri, Annamaria, 418
Guarnieri, Gianfrancesco, 222, 224, 241, 251, 289-91, 294-99, 324, 363, 366, 389, 391, 395, 397, 424
Guastini, Raul, 333
Guedes, Joaquim, 303
Guedes, Sônia, 287
Guedes, Teodomiro, 88
Guedes Penteado, Betita, 138
Guedes Penteado, Maria, 91
Guerra, Ademar, 285, 353, 356, 366, 385, 388-89, 393, 395, 399
Guerreiro, Joseph, 189
Guimarães, Antônio, 99, 165
Guimarães, Esther, 212
Guimarães, Lígia, 166
Guimarães Rosa, João, 286, 392
Guimarães Vilela, Iracema, 124
Guinsburg, Jacó, 420
Guitry, Lucien, 56, 64, 116
Guitry, Sacha, 64, 172
Guizer, Ismael, 253
Gulda, Frederico, 417
Gurgel Aranha, Edgard, 287, 359, 385
Guy, Orlando, 189
Guzik, Alberto, 277, 287-88
Hackett, Albert, 355
Haddad, Amir, 254, 301-302, 356, 358
Haddad, Jamil Almansur, 248
Halévy, Ludovic, 26
Hamilton, Patrick, 213, 328
Hams, 99
Hannequin, Charles Maurice, 109
Hart, Moss, 173, 336
Hartke, Gilbert V., 418
Hartog, Jan de, 216, 218
Hasek, Jaroslav, 299
Hauptmann, Gerhardt, 331, 360
Hayes, Helen, 419
Hecker Filho, Paulo, 220
Hegemonia do autor nacional, 424
Hegemonia do intérprete, 424
Hegenberg, Jane, 359
Hehl, Maximilian, 34
Heller, Jacinto, 13, 19, 21
Hellman, Lillian, 275
Heloísa Helena, 163, 165
Henricão (Henrique Costa), 133-35
Herbert, Hugh, 330
Herbert, John, 288
Hermes, 64, 89
Hesse, Paulo, 287
Hicken, Richard, 101
Hilst, Hilda, 285-86, 392-93
Hirsch, Robert, 400, 420
Hirschfeld, Al, 358
Hochwalder, Franz, 217
Hoffmann Harnish, 252
Homero, 118
House, Ronald, 398
Hughes, Langston, 353
Hugo, Victor, 122
Huguenet, Felix, 81
Husson, Albert, 367
Huxley, Aldous, 326
Ibsen, Henrik, 12, 29, 31-32, 35, 40, 44-45, 81, 103, 105, 164, 178, 244, 255, 392, 395, 398
Iglésias, Armando, 327
Iglésias, Luís, 137, 163,171
Império, Flávio, 251, 279, 294-95, 298, 303-304, 321, 362, 390
Impressionismo, 367
Inge, William, 330
Insausti, 185
Ionesco, Eugène, 251, 273, 279-80, 285, 353, 358, 386, 419-22
Ipólito, Lala, 181
Ipólito, Lila, 181
Iris, Esperanza, 93
Izzo, Italo, 172
Izzo, Miguel, 139
Jacob, Rubens, 355
Jacobbi, Ruggero, 213-14, 218, 247, 250, 253, 328-29, 333, 355
Jacquemont, Maurice, 420
James, Henry, 335
Jamin, Jules, 168
Janacópulos, Vera, 125, 164, 283
Jank, Fritz, 367
Jansen, José, 25
Jardel Filho, 189, 218, 358, 368
Jarry, Alfred, 285, 392
Jellicoe, Ann, 392
Jércolis, Jardel, 103, 109, 125, 137, 161
João Caetano, 13, 255
João do Rio (Paulo Barreto), 43, 82
João Felizardo, 88, 92
João Gil, 13
Jockyman, Sérgio, 361, 386
Jones, Le Roy, 323
Jonson, Ben, 218
José Felipe, 254
José Renato, 287-91, 293-94, 362, 392
José Vicente, 390, 391
Josset, André, 139, 167
Jourdan, Marcos, 328-29
Jouvet, Louis, 171-72, 244-45
Judic, 24
Junqueira, Fernando, 132
Junqueira Franco, Carlos Olinto, 211
Júsi, Léo, 361
Kafka, Franz, 285, 298
Kaiser, Georg, 421
Kaminska, Ida, 420
Kantor, Joe, 321, 364, 390
Kataiev, Valentin, 304, 360
Kaufman, George S., 173
Kazan, Elia, 241
Kennedy, Anita, 390
Kennedy, Margareth, 171, 329
Kerr, Samuel, 367
Kesselring, Joseph, 213
Kilty, Jerome, 420
Kingsley, Sidney, 356
Kipphardt, Heinar, 364
Kistemaeckers, Henry, 87
Kleemann, Fredi, 220, 386, 389

Kleist, Heinrich von, 286
Klingelhofer, Cristiano, 91
Knesse, Leontina, 180
Knispel, Gerson, 294
Knott, Frederick, 218, 386
Kok, Leo, 124
Kosmo, Wanda, 396
Kroeber, Carlos, 275-76, 362-63
Kupermann, Mário, 359
Kusnet, Eugênio (*também* Kusnetsoff), 133, 248, 304, 360
Labiche, Eugène, 120, 209, 366
Lacerda Soares, Christiane, 166
Lacerda, Carlos, 144, 176, 183, 361, 368
Ladeira, César, 125
Lady Gregory (Isabella Augusta Persse), 285
Lafaiete Silva, 49
Laferrère, Gregorio, 81
Lagoa, Jacques, 281
Lalique, Suzanne, 419
Lambertini, Tina, 112
Lanuza, Cacilda, 366, 398
Latorraca, Ney, 287, 399
Lawrence, Jerome, 359
Lazary, Ângelo, 82
Le Bargy, Charles, 49
Leal, Alberto, 143
Leal, Arlindo, 31, 92, 125
Leão, Esther, 327
Leão, Nara, 296
Lébeis, Madalena, 140
Lebesque, Morvan, 285
Lebrey, 81
Lechat, Isidore, 46
Ledoux, Fernand, 188
Lee, Robert E., 359
Lehar, Franz, 122
Leigh, Vivien, 420
Leiner, Dorothy, 287, 422
Leirner, Moisés, 334
Leite, Eduardo, 63
Leite Penteado, Antônio, 34
Lemaître, Jules, 44
Lemmertz, Lilian, 390
Lemmo Lemmi, Voltolino, 142
Lemos, Aimée, 168, 174, 212
Len, André, 247
Lenormand, Henry-René, 139, 144, 176
Leonardo, 50
Lessing, Gotthold Ephraïm, 137
Letraz, Jean, 138
Lieblich, Eva, 212
Lifchtz, Míriam, 211
Lima, Altair, 366, 393, 398
Lima, Edy, 254, 293, 386
Lima, Luís de, 251, 285-86, 360
Lindfors, Viveca, 419
Lindsay, Howard, 220
Linhares, Luíz, 327, 363
Lins, Osman, 255, 276, 281, 366
Liotti Macedo, Aroldo, 287
Lippi, Orlando, 94
Lisboa, Dina, 287, 329, 333
Lisboa, Henriqueta, 124
Lisboa, J. Carlos, 144
Littlewood, Joan, 366
Living Theatre, The, 324, 422
Lobo, Edu, 297, 299
Lobo, F., 62
Lombardi, Rômulo, 102, 127, 175
Lope de Vega, Felix, 294, 360
Lopes, Isabel, 64
Lopes, Leonardo, 299
Lopes, Oscar, 109
Lopes, Sílvio, 143
Lopes de Almeida, Júlia, 82
Lorca, Federico García, *ver* García Lorca
Los Reys, Maria de, 417
Lothar, Rudolf, 143
Loureiro, José, 58
Loureiro, Oswaldo, 180, 358, 362
Louro, Estefânia, 48
Louro, Margot, 136
Louzada, Armando, 181
Loy, Mirna, 163
Luc, Jean-Bernard, 355
Lucchesi, Cláudio, 286-87
Luís (Trio Alegre: Phoca, Raul e Luís), 60
Luisi, Edwin, 287
Lullo, Giorgio de, 212, 418
Mac Dougall, Roger, 244
Macedo, Aroldo, 392
Macedo, Joaquim Manuel de, 19, 185, 334, 355
Macedo, Kleber, 334
Macedo Soares, José Carlos de, 187
Machado, Carlos, 161
Machado, Gilka, 103, 124
Machado, Maria Clara, 295, 336
Machado, Osvaldo, 91
Machado, Ruy Affonso, 211
Machado Careca, 53
Machado de Assis, Joaquim Maria, 129, 278, 286, 326, 334
Machado de Oliveira, 170
Machado Florence, 132, 137
Maciel, Cecília, 287
Maeterlinck, Maurice, 180
Magaldi, Sábato, 291, 354
Magalhães, Jurema, 125, 360
Magalhães, Paulo, 123, 138, 141, 166, 174, 176, 191, 329
Magalhães Graça, José de, 189
Magalhães Júnior, Raimundo, 165, 170, 333
Maggi, Andrea, 38
Magnani, Umberto, 287
Magni, Eva, 417
Magnier, Claude, 280
Magnier, Pierre, 123
Maia, Abigail, 63, 64, 98-100, 109, 114-15, 117, 141
Maia, Edmundo, 63
Maia, Irênio, 247, 253
Malfatti, Arnaldo, 185
Malina, Judith, 422
Mamberti, Sérgio, 287, 385
Mancini, Lucas, 399
Manoel Carlos (Almeida), 291

Manso, Enrico, 101
Manzo, Henrique, 102, 131
Maquiavel, Nicolau, 294
Marceau, Felicien, 353, 362, 400, 418-19, 422
Marcelina, bailarina, 13
Marchat, Jean, 164, 185
Marchiani, Giorgina, 33
Marcondes Machado, Alexandre Ribeiro, *ver* Bananére, Juó
Marenco, Leopoldo, 33
Maria Bethânia, 296
Maria Caetana, 168
Maria Dilnah, 355
Maria Fernanda, 303, 353, 358, 360
Maria Jacinta, 184
Maria Luíza, 365
Maria Paula, 132
Marinho Rego, Alceu, 333
Marinho Zanotto, Ilka, 287
Marinho, Luís, 286
Marival, Lu, 139
Marivaux, Pierre de, 139, 400, 419, 421
Marques, Sérgio, 224
Marques da Costa, José, 289
Marsan, Jules, 168
Marschener, João, 321
Marshall, Norman, 363
Martinez Corrêa, José Celso, 246, 293, 301-302, 304, 321-25, 422
Martinez Corrêa, Luiz Antonio, 397
Martinez Grau, Affonso, 125, 172
Martini, Jandira, 287, 399
Martins, Francisco, 286-87
Martins, Raul, 61, 355
Martins Fontes, José, 103, 106, 108
Martins Pena, Luís Carlos, 48, 86, 144, 177, 188-89, 286, 294, 359, 389, 398
Marzullo, L., 48
Mascagni, Pietro, 33
Matheus, Geraldo, 50, 256
Matos, Maria, 93, 98, 161
Matos Pacheco, 336
Mauclair, Jacques, 422
Maugham, Somerset, 173, 178, 184, 209, 220, 326, 359
Mauriac, François, 189
Maurício, Luciano, 331
Mayer, Rodolfo, 139, 171, 333, 366
Mazaud, Émile, 172, 218
Mazzaropi, Amácio, 179
Medeiros, Francisco, 288
Medeiros e Albuquerque, José Joaquim, 49
Mehler, Miriam, 287, 385, 391, 395
Meilhac, Henri, 26
Meiningen, Saxe, duque de, 424
Meira, Tarcísio, 362, 386
Meireles, Cecília, 180
Meitner, Lazlo, 327
Melato, Maria, 99, 107, 167
Mello Lima, Antônio, 386
Melo, Carlos, 180
Melo Neto, João Cabral de, 279, 353, 364
Melo Nóbrega, Humberto Galiano de, 171
Mendes, Gilberto, 386
Mendonça, Herbert, 101
Mendonça, Mauro, 224
Mendonça, Paulo, 181
Meneses, Abílio, 63, 106, 137
Menezes, Glória, 362, 366, 368
Merimée, Prosper, 172
Mesquita, Alfredo, 125, 139-40, 144, 163, 165-66, 175-76, 180-81, 183, 211, 221-22, 283-84, 286
Mesquita Filho, Júlio de, 221
Mesquita, Ruy, 181
Mesquita Mendonça, Paulo, 176
Meyer, Jean, 181, 419
Miari, Dora, 301
Michalany, Douglas, 176
Micheli, Júlio, 82
Migliaccio, Dirce, 392
Migliaccio, Flávio, 291, 293
Migliori, Gabriel, 125
Miguel, Líbero, 255
Milanez, Abdon, 35
Milano, Nicolino, 30
Miller, Arthur, 221, 242, 251, 298, 327, 357, 417, 421
Millar, Ronald, 395
Mills, Hugh, 279
Mindlin, José, 133
Mindlin Guimarães, Esther, 209
Minervino, Pascoal, 108
Miranda, Cármen, 138
Mirbeau, Octave, 46, 120
Modena, Gustavo, 27
Modernismo, 93, 133, 178, 246
Mojica, José, 130
Molière, 39, 105, 116, 139, 168, 170-72, 178-79, 183, 192, 209, 286, 289, 295, 298, 324, 355, 357, 359, 386, 389-90, 400, 418, 420, 423
Molina, 176
Molnar, Ferenc, 185, 252
Mondego, Armando, 108
Moniz Freire, Napoleão, 222
Montanelli, 420
Montani, Gabriela, 48
Montani, Jesuína, 14
Monte Alblas, Pedro, 88
Monteiro, José Maria, 331
Monteiro, Robles, 167
Monteiro Lobato, José Bento, 56
Montenegro, Fernanda, 220-21, 245, 250, 333, 359, 386, 389
Montherlant, Henry de, 191, 400, 417
Monticini, 37
Morais, Armando de, 134
Morais, Conchita de, 327
Morais, Dulcina de, 106, 108, 130-31, 137-38, 141, 144, 162-63, 165-66, 168, 170, 172-74, 178, 182, 184, 186, 191-92, 244, 248, 284, 326-27, 329-30, 333, 335, 359-60, 362
Morais, Edite de, 161, 175
Morais, Lourdes, 287
Morais, Mário, 122
Morais, Ruthinéa de, 287, 385
Morais, Sônia, 360
Moravia, Alberto, 385, 417
Moreira, Álvaro, 112-114, 144, 178

Moreira, Eugênia, 112
Moreira, Luís, 30, 63
Moreira, Roberto, 91
Moreira, Valquíria, 161
Moreira de Vasconcelos, Francisco, 23, 30
Moreira Sampaio, Francisco, 18-19, 30
Moreno, Júlio, 121
Moretti, Marcello, 417
Moretti, Raul, 118
Morineau, Henriette Risner, 164, 182, 184, 192, 210, 222, 303, 326, 333, 356, 359, 365, 389-90, 398
Morum, W., 247
Moscoso, Tobias, 101
Mota, Osvaldo, 182, 189
Mota Filho, Cândido, 93, 138
Mota Júnior, Cesário, 88, 115
Moura, Carlos Eugênio de, 287
Moura, Wilson, 365
Mrozek, Slawomir, 398
Muniz, Lauro César, 243, 280, 286-88, 299, 366, 388
Muniz, Myrian, 287-88
Muñoz Seca, Pedro, 118, 141
Murtinho, Carlos, 365, 367, 386
Murtinho, Rosamaria, 304, 366
Musset, Alfred de, 172, 175-76, 179, 286, 421
Mussolini, Benito, 277
Nandi, Ítala, 322, 324
Nanni, Rodolfo, 176
Napoli 900, 161
Nascimento, Abdias do, 330, 353
Nascimento, Milton, 255
Navarro, Carmen, 142
Navarro, Olga, 106, 125, 142, 189, 191, 247-48, 280, 326, 330, 336, 359
Nazaré, Luísa, 130
Negrão, Walter, 365
Negri, Adélia, 121
Negri, Susana, 139, 192
Nello, Nino (Giovanni Vianello), 33, 98, 137, 142-43, 161, 163, 167-68, 172-73, 178-79, 185, 327, 336, 359
Neme, Mário, 177, 187
Nemo, J., 62
Neto, Virgínia S., 180
Neves, Ezequiel, 281
Neves, João das, 366
Neveux, Georges, 273
Neville, Edgard, 333
Niccodemi, Dario, 99-100, 110, 169, 209, 329
Nichols, Peter, 255
Nicol, Madalena, 175, 209, 211-12, 214, 247, 328-29, 334
Nicol, Vivian, 209
Nijinski, Vaslav, 88
Nimitz, Riva, 328-29
Ninchi, Ave, 421
Noble, William, 222
Nogueira, Maria Teresa, 138
Nogueira, Olímpio, 99
Nogueira Filho, José Paulino, 87
Nollier, Claude, 185
Norbert, 110
Noronha, Sá de, 19
Novaes, Guiomar, 41
Novelli, Ermete, 29
Novión, Alberto, 82
Nowakowski, Arthur, 94
Nunes, Alceu, 255, 287
Nunes, Celso, 285, 287-88, 388, 394, 398
Nunes, Vera, 328-29, 332
Nunziata, Carlo, 52, 94
Nydia Lícia, 60, 211, 213, 218, 252, 254, 255, 331, 333, 358, 386
O'Casey, Sean, 290
O'Neill, Eugene, 189-91, 210, 214, 252, 278, 286, 326, 330, 419
Obaldia, René de, 285
Odets, Clifford, 303, 358, 364
Odilon, *ver* Azevedo, Odilon
Offenbach, Jacques, 18, 21
Oficina, Teatro, 277, 293, 297, 301-304, 321-25, 335, 359, 397, 422
Oficina, manifesto do, 322
Ohnet, Georges, 27, 82
Oiticica, José, 98
Oiticica, Sônia, 331, 367
Oliveira, Alberto de, 57
Oliveira, Amélia de, 121, 161
Oliveira, Artur de, 121
Oliveira, Cármen de, 121
Oliveira, Denoy de, 366, 388
Oliveira, Domingos de, 286
Oliveira, Juca de, 294, 368, 389-90, 395
Oliveira, Pernambuco de, 327, 331
Oliveira, Waldemar de, 362
Oliveira Ferraz, Raul de, 91
Opinião, 366
Ornstein, Oscar, 362
Ortoff, Sílvia, 247
Orton, Joe, 386
Osborne, John, 358
Oscarito, 136, 163, 185, 336
Overbeck, Martha, 395
Ozeray, Madeleine, 171
Pacheco Filho, Tito, 138
Pagano, Angelita, 108
Pagnol, Marcel, 120, 132
Paim, Antonio Vieira (pintor-cenógrafo), 54, 56, 81, 99, 101-102, 106, 132
Paker, Jean, 163
Paladini, Celestina, 15
Pallottini, Renata, 243, 255, 285-88, 365, 392-94
Palma, Dália, 279, 355
Palmeirim Silva, 101, 106, 109, 141, 178, 189, 327
Paranaguá, Vera, 91
Pareto, Maria, 54
Pascale, Flávia, 363
Paschoal, Isaac, 179
Pascoal, Armando, 224, 241
Pascoal Carlos Magno, 128, 284, 302, 356
Paso, Alfonso, 362
Passos, Manuel dos, 31
Pato Muniz, 53
Patrick, John, 219
Patroni Griffi, Giovanni, 222
Paula Ribeiro, Vital de, 91
Paulo Herculano, 385, 388

Paulo José, 294-95, 387
Pavlova, Tatiana, 90, 112
Pedemeiras, Raul, 55, 64, 98
Pedreira, Brutus, 113, 180
Pedro Celestino, 107
Pedroso, Bráulio, 281-82, 299, 368, 394
Peixoto, Armando, 49, 142
Peixoto, Fernando, 323-24, 397
Peixoto, Luiz, 101, 113
Pellizon, Selma, 287
Pena, Alceu, 327
Pena, Aristóteles, 108, 163
Penteado, Darci, 355
Pepa Ruiz, 24, 53
Pequeno Teatro de Comédia, 353, 355-57
Pequeno Teatro Popular, 142, 353, 357, 359
Pêra, Abel, 141
Pêra, Manuel, 101, 123, 171-72, 174, 366
Pêra, Marília, 394, 398
Pereira, Eduardo, 82
Pereira, João, 172
Pereira, Jurandyr, 365
Pereira Cardoso, Wladimir, 364, 388
Pereira de Almeida, Abílio, 140, 164, 167, 176, 183, 187, 210-11, 214, 218, 220, 252, 279, 286, 300, 328, 355, 362, 366, 389
Peres, Álvaro, 48
Peres, Lucília, 48, 64, 87, 102, 161
Perez Escrich, Enrique, 87
Perez, Assunta, 287
Perry, Carlos, 179
Perry, Stela, 179-80
Person, Luís Sérgio, 398-99
Pessoa, Fernando, 285, 335
Petraglia, Cláudio, 366, 393
Petraglia, Jorge, 399
Petrilli de Aragão, Rubens, 247, 329, 331
Petrin, Antônio, 287
Petti, Odavlas, 287, 368
Pettinatti, Francisco, 33
Pezzana Gualtieri, Giacinta, 17, 49
Phoca, João, 53-54, 60, 63-64
Piacentini, Mário Ricardo (Marinho), 393, 397
Piazza, Ben, 419
Picasso, Lamberto, 111
Piccard, Edmond, 49
Picchi, Rosanna, 420
Piccoli di Podrecca, 161
Pichin Plá, 366
Pietrabruna, Federico, 392
Pincherle, Alice, 211, 253
Pinero, Arthur, 85
Pinheiro, Chabi, 31-32, 53-54, 58, 91, 112
Pinheiro, Cici, 353
Pinheiro, Lucília, 31
Pinheiro Chagas, Manuel, 15, 17, 34
Pinter, Harold, 285, 361, 389
Pinto da Rocha, Artur, 95
Pinto, Ângela, 37, 52
Pinto, Apolônia, 24-25, 82-83, 95, 106
Piolim, 99, 125-26
Pirandello, Luigi, 99-100, 102, 105, 107, 110-12, 116, 122, 209, 213-14, 217, 221, 252, 254, 286, 289, 334, 392, 421
Pires, Álvaro, 161
Pires, Cornélio, 115, 117
Pires, Herculano, 354
Piti, 296
Pitoeff, Svetlana, 164-65
Piza, José, 48
Pizani, Oswaldo, 334
Planchon, Roger, 241, 422-23
Plauto, 335, 418
Plínio Marcos, 251, 299, 359-60, 368, 385, 387, 389, 391, 396, 398
Poças Leitão, mme., 91, 99
Poe, Lugné, 45, 84, 178
Polloni, Sandro, 33, 37, 189, 220, 247, 249-51
Pompeo, João José, 287
Pongetti, Henrique, 138, 163, 248, 355
Ponte Preta, Stanislaw, 386
Pontes, Paulo, 245, 296, 366, 394, 396
Popularização, 164, 394
Portella, Clemente, 279
Porto, Expedito, 179
Porto, Paulo, 168, 212
Possi Neto, José, 288
Pradel, 421
Prado de Melo Franco, Antonieta, 90
Prado, Armando, 87, 95
Prado, Clô (Clotilda da Silva), 279, 327
Prado, Juvenal, 102
Prado, Osmar, 255
Prado, Paulo, 222
Prado, Peter, 176
Praga, Marco, 107
Prata, Mário, 393
Prata, Sebastião, *ver* Grande Otelo
Prates Batista, Heitor, 91
Prates da Fonseca, Cristóvão, 91
Prazeres, R. dos, 172
Prestes Maia, prefeito, 116
Prévert, 285
Prévost, Marcel, 38
Priestley, J. B., 209, 211, 254
Proclemer, Anna, 417
Proença, José Carlos, 287
Provincianismo, 96, 245
Pujol, Alfredo, 45, 85
Pujol, Hipólito, 84
Pujol, Vicente, 130
Puppi, José, 224
Quadros, Jânio, 335, 354
Queirós Matoso, Antônio de, 221
Queirós, Geraldo, 221
Queirós, Venceslau, 45, 83
Queiroz Teles, Carlos, 301, 388, 396
Queiroz, Rachel de, 218, 334, 359
Rabelo, Gabriela, 287
Racine, Jean, 26, 42, 139
Rado, James, 393
Raeders, Georges, 166
Ragni, Gerome, 393
Ramos de Azevedo, Francisco de Paula, 50, 54, 94

Ramos, Antônio, 87, 161
Rand, Ayn, 212
Rangel Pestana, Nestor, 87
Rangel, Flávio, 87, 98, 220, 222, 224, 241-42, 251, 282, 297, 300, 336, 355-56, 363, 365, 386, 394-95, 397
Rangel, Otávio, 172
Rangel, Rute, 141-42, 162-63
Rathbone, Basil, 420
Rattigan, Terence, 335
Ratto, Gianni, 220, 245-46, 249-50, 278, 282, 285, 359, 366, 392
Ravache, Irene, 389
Rawet, Samuel, 353
Rayman, Sylvia, 356
Real, Márcia, 395
Realismo, 11, 16-17, 38, 58, 168, 290, 321, 325, 385
Regina Maura (Conceição da Costa Neves), 121, 123, 132
Regionalismo, 92, 96, 122
Rego Barros, 88
Regnier, Marthe, 58
Reichemheim, John, 179-80
Reichert Becker, Julieta, 138
Reinhardt, Max, 142
Reis, Córdula, 353
Reis, Darci, 179
Reis, Henrique, 46
Réjane, mlle. (atriz), 36-37, 49, 140
Renard, Jules, 42, 189, 213
Renaud, Madeleine, 400, 417, 419
Rentini, Salúquia, 361
Restier Júnior, José de Castro Negri, 107, 141
Revista do Populário Nacional, 358
Rey, Margarida, 189, 247, 256, 274, 276, 360
Rezende de San Juan, Míriam, 286-87
Ribeiro, Abrahão, 187
Ribeiro, Agildo, 353, 366
Ribeiro, Elizabeth, 364
Ribeiro, Evaristo, 281, 328, 331, 334
Ribeiro, Iveta, 124
Ribeiro, Leo Gilson, 286
Ribeiro, Mílton, 353
Ribeiro, Sebastião, 364
Ribeiro, Solano, 296
Ribeiro Couto, Rui, 99
Ribeiro Fernandes, Cléber, 276
Ribeiro Guimarães, 12-13
Ribeiro Tavares, Zulmira, 290-91
Ricardo, José (cômico português), 38, 40, 46, 53, 93
Ricardo, Sérgio, 299
Ricci, Renzo, 161, 417
Richards, Stanley, 358
Riley, Lawrence, 144
Rinaldi, Tina, 357
Rios, João, 167-68
Ripoli Filho, Líbero, 224, 304, 386
Risoleta, 134
Ristori, Adelaide, 16
Rizzo, Ugo, 33
Roberto, Frederico de, 421
Robinson, Madeleine, 185
Robles, Emanuel, 329
Rocca, Gino, 110
Rocha, Ademir, 385
Rocha, Aurimar, 360
Rocha, Glauce, 356, 360, 394
Rocha Miranda, Edgard da, 214, 218, 332-33, 394
Rocha Miranda, Sérgio da, 113
Rocher, René, 168
Rodrigues, Alzira, 138
Rodrigues, Arlindo, 394
Rodrigues, Ernesto, 112
Rodrigues, Glauco, 274
Rodrigues, Hélio, 192
Rodrigues, Isa, 163, 168
Rodrigues, João, 63-64
Rodrigues, Karin, 281
Rodrigues, Nelly, 327
Rodrigues, Nélson, 179-80, 186-87, 189, 245, 248, 250, 286, 292, 328-29, 331, 353, 358, 392, 394, 398
Rodrigues, Wasth, 91, 140, 164
Rodrigues Cruz, Osmar, 281, 331, 334, 355, 358, 367, 399
Rodrigues de Oliveira, Marco Antônio, 399
Rogel, 18
Rogers, Ginger, 163
Rognoni, 185-86, 209
Roldão Vieira, César, 255
Romains, Jules, 107, 171, 188, 355
Romantismo, 11, 96, 218, 243
Romeiro, Renato, 255
Roosevelt, Franklin Delano, 185
Roque, 60
Rosa Mary, 142
Rosas, Armando, 87, 161, 163
Rosenfeld, Anatol, 365, 387
Rosenthal, Andrew, 280
Rossetti, Sérgio, 176, 287
Rossi, Cláudio, 50
Rossi, Domiciano, 50
Rossi, Ernesto, 14-15, 18, 22
Rossi, Ítalo, 245, 328
Rostand, Edmond, 39, 59
Rotbaum, Jacob, 359
Rouède, Emílio, 20
Roulien, Raul, 114-15, 118, 120, 163, 169-70, 353, 327
Roussin, André, 218, 255, 327, 360, 386
Rovetta, Gerólamo, 33, 58, 112
Rucht Bauer, Bárbara, 183
Ruffo, Titta, 54
Ruggeri, Ruggero, 49, 119
Ruggero, Jacobbi, 245
Rui, J., 178
Rulfo, Juan, 393
Sabino, Ricardo Leão, 16-17
Salacrou, Armand, 182, 185, 218, 420
Salce, Celi, 245
Salce, Luciano, 212-15
Salle, Gl, 359
Salles, Perry, 391, 395
Salvini, Tommaso, 18, 43, 81
Salvini, Gustavo, 177-78
Sampaio, Jacyra, 292
Sampaio, Maria, 163
Sampaio, Osvaldo, 133-34, 136, 143, 168
San Juan, Myrian de, 392

Sanchez, Florencio, 81, 100
Santa Rosa, Tomás, 144, 179-80
Santareno, Bernardo, 285
Santiago, Rodrigo, 281, 287
Santos, Carlos, 39
Santos, Hortência, 101, 107, 141, 166
Santos, Ismênia dos, 14, 17, 24-25, 108
Santos, João Maria dos, 327
Santos, Miguel, 136
Santos, Roberto, 291
Santos Machado, Lourdes, 176
Sanzi, Nina (Afonsina Capelli Camarão), 49
Saraiva, Jesuína, 53-54
Sardou, Victorien, 15, 17, 25, 27, 30, 39, 43, 58, 107, 217, 329
Sarment, Jean, 172
Saroyan, William, 212
Sarraute, Nathalie, 285
Sartre, Jean-Paul, 189, 213, 218, 248, 251, 273, 279, 302-303, 353, 358-59, 386
Sarzi, Clayton, 287
Satanella, Luiza, 63
Satie, Eric, 367
Sauvajon, Marc-Gilbert, 216, 218, 220
Savary, Jérôme, 388
Savoir, Alfred, 170, 213
Scatena, José, 211
Schaefer Gallo, Carlos, 114
Schehadé, Georges, 285
Schiller, Frédéric, 86, 137, 216, 218
Schlesinger, Hugo, 244
Schmidt, Afonso, 100, 105, 114
Schnitzler, Arthur, 94
Schonherr, Karl, 247, 326-27
Schwartz, Morris, 417
Scrivano, Vicente, 334
Segall, Beatriz (de Toledo), 290-291
Segall, Maurício, 389, 397
Seigner, Louis, 400
Selva, Déa, 121, 163
Seminário de Dramaturgia, 281, 291-92, 357
Serao, Matilde, 33
Serato, Tilde, 142
Serban, Andrei, 388
Serber, José, 358
Serebrow, Muni, 137
Sergine, Vera, 112, 126
Serpette, Gastão, 20
Serra (ator), 53
Serra, Luiz, 287
Serrano, Anguita, 132
Serviço Nacional de Teatro – SNT, 25, 161, 165, 168, 172, 331, 363, 398, 418, 433
Severo, Ricardo, 94
Shaffer, Peter, 358, 421
Shakespeare, William, 32, 37, 45, 103, 105, 118-19, 134, 166, 177, 187, 251, 273, 286, 363-64, 368, 386, 392, 395, 398, 417-18, 420-21
Shaw, Bernard, 115, 118, 138, 173, 175, 182, 184, 188, 218, 273, 280, 386, 420
Sheldon, Edward, 167
Sica, Vittorio de, 110
Sievers, Lotte, 334, 355
Sievers, Ricardo, 334
Silva, Armando Sérgio da, 288
Silva, Benedito, 287
Silva, Bento da, 13
Silva, Carmen, 398
Silva, Eurico, 132, 138, 174
Silva Brito, Mário da, 93
Silva Júnior, Francisco, 354
Silva Prado, Renata Crespi da, 138
Silva Prado, Eglantina Penteado da, 91
Silva Telles, Gofredo da, 87, 91
Silva Telles, Mercês da, 176
Silveira, Guilherme da, 14, 21
Silveira, Helena, 243, 248, 328
Silveira, Maria Isabel, 138
Silveira, Miroel, 33, 116, 173, 185, 189, 274, 330, 336, 389
Silveira, Valdomiro, 56
Silveira Reis, Alberto, 138
Silveira Sampaio, José da, 212, 327, 335, 363
Simões, Francisco, 138
Simões, Lucília, 30, 42, 98, 116, 167, 326
Simões, Lucinda, 14-15, 30
Simon, Neil, 361, 386
Simone, Carlos, 299
Simonetti, Enrico, 253
Simplício, 336
Sinden, Donald, 421
Singerman, Berta, 108, 126, 417
Siqueira, José Rubens, 392, 394
Siqueira, Silnei, 285, 287, 294, 364, 387, 399
Sistema Curinga, 298-99
Slon, Aída, 363
Smallbones, Irene, 175-76
Soares, Delmira, 292
Soares, Jô, 280, 361, 363, 366, 392
Soares, Raul, 63, 89, 187
Soares, Zazá, 62
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 187
Sociedade Brasileira de Comédia, 211, 216, 221, 224, 244
Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo, 211
Sociedade Dramática Infantil, 19
Sociedade Paulista de Comédia, 328, 366
Sodré, Eurico, 83
Soffredini, Carlos Alberto, 286-88, 398
Sofia, princesa da Áustria, 64
Sófocles, 43, 214, 216, 286, 332, 353, 386, 389
Soler, G., 137
Somin, W. O., 247
Sorel, Cécile, 164
Soumarovka, Lubov, 133
Sousa, Cláudio de, 83, 85, 94-96, 185
Sousa, Cristiano, 31, 35, 40, 43, 83, 101
Sousa, Lucinda, 31, 35, 40, 43
Sousa, Modesto de, 137, 141
Sousa Bastos, Antonio, 18, 24
Sousa Lima, João, 164, 167
Sousa Pinto, 21
Souza, J. O., 356
Souza, Jackson de, 189, 328, 366
Souza, Lídio de, 92
Souza, Ruth de, 254, 361, 365

Spaak, Claude, 289
Spinelly, Mlle., 122
Squarzina, Luigi, 212
Stachino, Eva, 119
Stafford Dickens, 288
Stálin, Joseph, 185
Stanislavski, 283, 290-91, 303-304, 321, 424
Steinbeck, John, 289
Sternheim, Carl, 331
Stipinska, Irene, 139
Stockler, Esther, 387
Stockler, Maria Esther, 394
Strasberg, Lee, 419
Strauss, Oscar, 100
Stravinski, Igor, 363
Strindberg, August, 51-52, 119, 222, 286, 419
Strong, Austin, 329
Stuart, Décio, 182
Studio São Pedro, 389, 394, 397
Suarez, Laura, 169-70
Suassuna, Ariano, 253, 278, 353, 362, 396
Sudermann, Hermann, 31, 41, 49, 119
Sul, João do, 128, 130
Surrealismo, 11, 367
Sutton Vane, 180
Sylvie, 49
Synge, John M., 358
Tablado, 273, 336
TAIB, 359, 360, 363, 367
Talmadge, Norma, 105
Tancredi, José, 166
Tardieu, Jean, 277, 285
Tarso, Paulo de, 252, 354
Taunay, Alfredo D'Escragnolle, 95
Tavares, Heckel, 113, 115
Tavares, Júlio (pseudônimo de Carlos Lacerda), 144
Tavares, Mário, 57
Tchecov, 106, 286, 325
Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, 59, 175, 210-24, 241-50, 256, 273, 275, 278, 283-84, 288-89, 300, 321, 325-27, 330, 332, 334, 359, 361, 366, 385, 396, 400, 417-19, 424
Teatro Contemporâneo Paulista, 359
Teatro das Segundas-Feiras, 277, 292, 334
Teatro de Arena, 222, 243, 277, 281, 287, 288, 289-96, 298-303, 325, 353, 357-60, 362, 365, 385, 397, 419, 424
Teatro de ocasião, 397
Teatro de revista, 104, 129, 327
Teatro de vanguarda, 218, 275, 277
Teatro do absurdo, 321, 367
Teatro do Estudante do Brasil, 128-29, 166, 214, 252, 284, 326
Teatro do Jovem Independente, 255
Teatro épico, 321
Teatro Experimental do Negro, 293, 328, 330, 353, 355, 358-59
Teatro folclórico, 336
Teatro irracionalista, 300
Teatro Moderno de Comédia, 355
Teatro Nacional Popular, 362, 399, 418, 423
Teatro Oficina, *ver* Oficina, Teatro
Teatro Paulista de Comédia, 336
Teatro Paulista do Estudante, 289-90
Teatro Permanente da Criança, 334
Teatro Popular, 37, 125, 168, 247-48, 250, 331, 355, 358, 398-99
Teatro Popular Brasileiro, 355, 359, 390
Teatro Popular de Arte, 247-48, 250
Teatro racionalista, 323
Teatro realista, 304, 321
Teatro regional, 56, 88-89, 92
Teatro retrospectivo, 185
Teatro Universitário, 162, 175, 188, 285, 353, 360, 393
Teixeira, Cândida, 287, 355
Teixeira Pinto, 175
Temple, Shirley, 163
Tereza Rachel, 222, 365, 386, 398
Tessier, Valentine, 110
Testoni, Alfredo, 137
Théâtre National Populaire, 276
Thieben, Carleto, 124
Thiollier, René, 91
Thiré, Carlos, 330
Thomas, Ambroise, 54
Thomas, Robert, 251, 360
Thumin, Cecília, 299
Tiche, 294
Timberg, Nathalia, 221, 223-24, 361, 395
Tinetti, Gilberto, 367
Tiozzo, Zaira Pieri, 27
Tito, Luís, 182
TMDC, 249-51, 300, 334, 359, 365, 386, 389, 395
Toche, 64, 82
Todor, Eva, 120, 171, 174, 284, 333, 353
Tofano, Sérgio, 250
Tojeiro, Gastão, 94, 96, 98, 110, 112, 117, 143, 280, 330
Toledo, Ari, 296, 299
Toledo, Hedy, 387
Toledo Moreira, Regina de, 359
Toledo Piza, Sônia, 166
Tolstói, 37, 94, 116
Tom Zé, 296
Tomba, Rafael, 24
Tone, Franchot, 163
Torres, Fernando, 245, 389, 392
Torres, Paulo, 127-28
Torrieri, Diana, 192, 209-10, 419, 422
Tostes, Cirene, 168
Toumanova, Tamara, 417
Trafic, Carlos, 423
Trindade, Solano, 355, 358, 390
Trompowsky, Gilberto, 182
Tupinambá, Marcelo, 106, 125
Turkov, Zigmund, 139
Uchoa, Sílvia, 91
Ullmann, Chinita, 124, 135-36, 139, 176, 183, 283
União Paulista da Classe Teatral, 224, 241
Ustinov, Peter, 222
Vaccarini, Bassano, 215
Val, Moracy Ribeiro do, 224, 296, 301
Vale, João do, 296
Valentim, 182
Valeri, Franca, 400
Valim, Dulce, 91
Valli, Romolo, 418

Vampré, Danton, 62, 88, 90, 98, 125
Vampré, O. A., 185
Van Druten, John, 212, 329, 334, 353
Van Italie, Jean-Claude, 285
Van Jafa, 278
Vaneau, Maurice, 219-20, 243, 246, 251, 280, 285, 304, 362, 367, 399, 417
Vanorden Shaw, Paul, 244
Vargas, Getúlio, 122, 161, 322
Vargas, Maria Thereza, 291
Vasconcellos, Sebastião, 274
Vasconcelos, Armando de, 107
Vasconcelos, Teófilo, 363
Vasques, Francisco Correia, 13, 18-21, 24
Vaz, Nélson, 179-80
Vaz, Trajano, 64
Veiga Miranda, João Pedro, 95
Veloso, Caetano, 296, 298-99
Veloso, Ludy, 329, 334
Veltchek, Vaslav, 172
Ventura, Cléo, 287
Vereza, Carlos, 392
Vergueiro, Carlos, 176, 355
Vergueiro, Luís, 224
Vergueiro, Maria Alice, 281
Vergueiro, Zilah Maria, 281
Verneuil, Louis, 84, 116, 138, 141, 162, 184, 192, 212, 218
Vian, Boris, 285
Viana, Frutuoso, 162
Viana, Hilton, 357
Viana, Klaus, 394
Viana, Oduvaldo, 84-85, 95, 97-99, 112, 114-15, 117, 121-23, 129, 131-32, 137, 141, 164, 186, 367
Viana, Renato, 95, 123, 127, 138, 142-43, 168
Viana Filho, Oduvaldo, 245, 289-92, 296, 359, 366, 391, 394-96
Vicente, Gil, 172, 177, 183, 187-88, 286, 398, 400, 423
Vicente Celestino, 99, 136, 174
Vicente Felício, 89, 121
Vieira, César, 394
Vieira, Eduardo, 165
Vieira, José Geraldo, 328
Vieira, Sílvio, 106
Vila-Lobos, Heitor, 162
Vilar, Jean, 241, 276, 418, 423
Vilar, Leonardo, 221, 287, 329, 331, 367
Villaboim, Henrique, 108
Villaça, Paulo, 287, 385
Villares, Arnaldo, 94
Villaret, João, 167
Vinicius, Marcus, 301
Viotti, Sérgio, 355
Vitorino, Eduardo, 38-39, 57, 63
Voltaire, 286
Wagner, Felipe, 256, 335
Walsh, Rodolfo, 299
Wash, Richard, 358
Wasserman, Dale, 397
Wedekind, Frank, 399
Wegener, Paul, 119
Wehbi, Timochenco, 393
Weigel, Helena, 321
Weiss, Clara, 93-94, 100, 116, 168
Weiss, Peter, 385, 394
Weissbach, 188
Werneck, Paulo, 144
Wesker, Arnold, 280, 389
Wey, Valdemar, 166, 176, 289
Wey, Valter, 166, 176
White, Diane, 398
Wilde, Oscar, 417
Wilder, Thornton, 285, 418-19
Wilheim, Jorge, 358, 361
Wilker, José, 394
Williams, Tennessee, 211, 213, 221, 223, 250, 254, 280, 286, 288-89, 303, 356, 419
Wilson, Bob, 388, 423-24
Winter, Keith, 184
Wittlinger, Karl, 386
Wolfe, Thomas, 303
Worth, Irene, 421
Wright, Eduardo, 23
Xavier, Nelson, 287, 291, 361
Xavier de Montépin, 14
Ximenes, Maximiniano, 138
Yáconis, Cleyde, 218, 220, 224, 242, 363, 366, 386, 392, 395
Yãrez, Ruben, 419
Young, Loreta, 163
Zacconi, Ermete, 58, 59, 103, 164
Zago, Emílio (ator cômico), 52
Zambaldi, Sílvio, 33, 112
Zammataro, Caetano, 301
Zampari, Franco, 175, 210, 212, 216, 219-24, 249, 273, 332, 417
Zaparolli, Aldo, 56, 124
Zareschi, Elena, 400
Zariff, Nicolau, 166
Zé Keti, 296
Zeitel, Biro Ernesto, 358
Zeloni, Otelo, 243-44
Zemel, Bertha, 287, 367, 394
Zevacco, Michel, 52
Ziembinski, Zbigniew, 139, 179-80, 189-90, 214-16, 218, 220, 245, 248, 253, 278, 280, 285, 326-27, 356, 358, 362, 392
Zilber, Sílvio, 287-88
Zola, Emile, 16-17, 49, 209, 248
Zorrilla, J., 17
Zweig, Stefan, 218

Impressão e Acabamento
GEOGRÁFICA
editora